

مجموعه فنون و مفاهیم ادبی - ۵

مروری بر تاریخ ادب

و

ادبیات امروز ایران

۲

نظم ← شعر

محمد حقوقی

سلسله انتشارات

نشر قطره ـ ۱۷۰

مجموعه فنون و مفاهیم ادبی ـ ۵



نشر قطره

مروری بر تاریخ ادب و

ادبیات امروز ایران

۲

نظم ← شعر

محمد حقوقی

برگهٔ فهرست‌نویسی پیش از انتشار

حقوقی، محمد
مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران / محمد حقوقی. ـ تهران: نشرقطره، ۱۳۷۸.
۲ ج. ـ (سلسله انتشارات نشرقطره، ۱۷۰: مجموعهٔ فنون و مفاهیم ادبی؛ ۵)
مندرجات: ج. ۱. نثر (داستان). ـ ج ۲. شعر.
الف. نثر فارسی ـ قرن ۱۴. شعر فارسی ـ قرن ۱۴. الف. عنوان.
۷ ح / PIR ۴۱۸۵   ۸ قا ۱ / ۶۲۰۸



مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران
محمد حقوقی

مشاور مجموعه: دکتر حسن انوری
چاپ اول: بهار ۱۳۷۷
چاپ دوم: پاییز ۱۳۷۷
چاپ سوم: ۱۳۷۸
چاپ: سارنگ
تعداد: ۲۲۰۰ نسخه
بها: ۱۰۰۰ تومان

شابک: ۰ـ ۹۷ـ ۵۹۵۸ـ ۹۶۴ ISBN: 964-5958-97-0

نشر قطره
خیابان انقلاب، ابتدای وصال شیرازی، پلاک ۹، طبقهٔ همکف
۶۴۶۶۳۹۴ ـ ۶۴۶۰۵۹۷
صندوق پستی ۳۸۳ ـ ۱۳۱۴۵
Printed in The Islamic Republic of Iran

فهرست

تعریف شعر از نظر قدما

از مجموع نظریّات شعرشناسان و سخن‌سنجان قدیم (از ارسطو تا خواجه نصیر طوسی و...)[1] چنین برمی‌آید که تعریف شعر را از لحاظ صورت و معنی می‌توان در دو عبارت سادهٔ زیر خلاصه کرد:

الف: «شعر از لحاظ صورت، کلامی است موزون و مقفّیٰ.»

ب: «شعر از لحاظ معنی، کلامی است خیال‌انگیز و موهم، که معانیِ بزرگ را خرد و معانی خرد را بزرگ گرداند.»

آنچه در وهلهٔ نخست براساس این دو تعریف می‌توان دریافت، این است که تعریف اول بر تمامی اشعار فارسی صدق می‌کند. زیرا همهٔ شعرهای گذشتهٔ ما موزون و مقفّاست. امّا تعریف دوم بر همهٔ اشعار فارسی صدق نمی‌کند. زیرا تمامی آن‌ها خیال‌انگیز و موهم نیست.

برای مثال به سه نمونهٔ زیر می‌توان توجه کرد.

نمونهٔ اول:

خیز و در کاسهٔ زر آب طربناک انداز
پیشتر زان که شود کاسه سرخاک انداز

عاقبت منزل ما وادی خاموشان است
حالیا غلغله در گنبد افلاک انداز

۱ـ معلّمان و مدرّسان ارجمند می‌توانند به کتاب‌های «فنّ شعر»، «چهارمقاله»، «لباب‌الالباب»، «المعجم فی معاییر اشعار العجم»، «حدائق‌السحر»، «معیارالاشعار»، «اساس‌الاقتباس» و کتب بلاغی و بیانی مشهور رجوع کنند.

ملک این مزرعه دانی که ثباتی نکند
آتشی از جگر جام در املاک انداز

به سر سبز تو ای سرو که چون خاک شوم
ناز از سر بنه و سایه بر آن خاک انداز

غسل در اشک زدم کاهْل طریقت گویند
پاک شو اوّل و پس دیده بر آن پاک انداز

یا رب آن زاهد خودبین که به جز عیب ندید
دود آهیش در آئینهٔ ادراک انداز

چشم آلوده نظر از رخ جانان دور است
بر رخ او نظر از آینهٔ پاک انداز

چون گل از نکهت او جامه قبا کن حافظ
و آن قبا در ره آن قامت چالاک انداز

این غزل حافظ، چه از لحاظ صورت و چه از نظر معنی متضمّن هر دو تعریف بالاست. زیرا هم ایهام دارد و هم معنی بزرگ، هم به اعتبار منطقیان خیال‌انگیز است و موزون و هم از نظر عرف موزون و مقفّاست.

نمونهٔ دوم:

چهار چیز شد آیین مردم هنری
که مردم هنری زین چهار نیست بری

یکی سخاوت طبعی، چو دستگاه بود
به تازه رویی آن را ببخشی و بخوری

دو دیگر آن که دل دوستان نیازاری
که دوست آینه باشد چو اندر او نگری

سه دیگر آن که زبان را بـه وقت گـفتن بـد
نگـــاه داری، تــا وقت عـذر غـم نـخوری

چهارم آن که هران کاو به جای تو بـد کـرد
چـو عـذر خـواهـد، نـام گـناه از او نـبری

قطعه‌ای از «انوری» در پند و اندرز، که پیش از هر چیز وزن و قافیهٔ آن بـه چشـم می‌خورد. به عبارت دیگر، تنها از نظر صورت، تعریف شعر را در بر دارد و از اشتمال بر تعریف دوم خالی است. زیرا نه خیال‌انگیز است و نه متضمّن معنی شاعرانهٔ بزرگ، و نه در آن به اصل ایهام می‌توان برخورد.

نمونهٔ سوم:

«فرّاش باد صبا را گفته تا فرش زمرّدین بگسترد و دایهٔ ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات در مهد زمین بپرورد. درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق در بر کرده و اطفال شاخ را به قدوم موسم ربیع کلاه شکوفه بر سر نهاده، عصارهٔ نایی به قدرت او شهد فائق شده و تخم خرمایی به تربیت‌اش نخل باسق گشته».

نمونه‌ای از گلستان سعدی، که فـاقد وزن و قـافیهٔ شـعری است؛ امّـا در عـوض، خیال‌انگیز است و موهم. و تعریف شعر را تنها از لحاظ معنی در بر دارد.

فرق شعر با نظم و نثر

گذشته از نمونهٔ اول که هر دو تعریف را در خود جمع دارد و در شـعر بـودن آن نمی‌توان شک کرد، اگر قرار بر این شود که یکی از دو نمونهٔ دوم و سوم را به اعـتبار نزدیکی هر چه بیشتر به تعریف شعر، بر دیگری ترجیح دهیم، این نوع سوم است که بر دوم برتری می‌یابد. زیرا این معناست که همواره بر صورت ترجیح دارد. از طرف دیگر وقتی عامهٔ مردم و نه منطقیان حتی «الفاظ مهمل بی‌معنی را اگر مستجمع وزن و قافیه باشد شعر شمرند»[1] پیداست که تا چه حد تمیز شعر از نظم با توجه به تعریف

۱ـعبارت داخل گیومه، از خواجه نصیر طوسی است.

صوری آن بی‌پایه و بی‌معناست بخصوص که خواص برای این که میان شعر و هذیان فرق نهاده شود، از شعر به عنوان سخن مرتّب معنوی یاد کرده‌اند. پس درست‌تر آن است که نمونهٔ دوم به نام «نظم» خوانده شود. زیر این نظم است که وقتی وزن و قافیهٔ آن برداشته می‌شود، عیناً معنی نثر می‌یابد و در حقیقت به صورت حرفی عادی و متداول در می‌آید. در صورتی که اگر از نمونهٔ اول وزن و قافیهٔ آن جدا شود، همچنان جوهر شعری آن حفظ خواهد شد و هیچ‌گاه معنی مستعمل و معمول نخواهد یافت.

«مردم عادت کرده‌اند که بین شعر و کلام موزون حکم به اتّحاد کنند و هر کلام موزون را شعر بخوانند. اگرچه مضمون آن علم طبّ باشد یا حکمت طبیعی»[۱] چنانکه در شعر ما این کار سخت معمول بوده است، زیرا نه تنها به نظم مباحث طبی یا حکمی دست زده‌اند، بلکه افعال و اصطلاحات نحو عربی، لغت و معنی، اسامی ماه‌ها و برجها و بسیاری از این مقولات را نیز به نظم درآورده‌اند و این همه را شعر شمرده‌اند.[۲] غافل از اینکه: «خطاست که شعر و نثر را به دلیل آن که مایهٔ هر دو یکی است، از یک جنس بدانیم و برای تمیز یکی از دیگری فصلی مانند وزن قائل شویم. مایهٔ معماری و پیکرسازی نیز یکی است، امّا به این سبب آن دو فن را همجنس نمی‌شماریم، زیرا که هدف و غرض آن دو یکی نیست. غرض معماری، خانه و کاخ و سرایی است که آدمی بتواند آسان و آسوده در آن زیست کند. اگر به دیوار سرایی نقش زیبا بنگارند یا بر در آن پیکری بدیع بگذارند، غرضِ معماری تغییر نمی‌پذیرد، زیرا که در این حال نیز چون در خانه آسایش نباشد کوشش معمار ضایع و باطل است. اما از پیکری که ساختهٔ دست هنرمندی است توقّع نداریم که به کاری بیاید. یعنی

۱ـ عبارت داخل گیومه، از ارسطوست.

۲ـ نظم انواع افعال (برگرفته از «معادنِ نیّر»):

عمرم به فراق عهد «ماضی» شد طی — دیگر چکنم ز هجر «مستقبل» وی

«امرش» به وفا کنم کند «نفی» ز خود — «نهی»اش ز جفا کنم کند «جحد» که کی

نظم لغت و معنی (برگرفته از «نصاب‌الصبیان»):

فرس اسب و بغل استر و سرج زین — بعیر اشتر است و جرس چه درای

نظم اسماء منطقة‌البروج (برگرفته از نصاب):

چون حمل چون ثور و چون جوزا، سرطان و اسد

سنبله، میزان و عقرب، قوس و جدی و دلو و حوت

و از اینگونه نظم‌ها در موضوع‌های مختلف بسیار.

فی‌المثل در شکم آن نقدینه‌ای پیدا بکنیم یا در کاسهٔ سرش که برداشتنی باشد، شربتی بنوشیم. پس آنچه آن دو فن را با هم نسبت می‌دهد، مایهٔ کار نیست بلکه شیوهٔ کار و غرض آن است. شعر و نثر در مایهٔ کار شریک‌اند اما در شیوه و غرض یکسان نیستند.[1]

اما نکته اینجاست که این اصل را در تمامی اشعار گذشتهٔ فارسی نمی‌توان دید. در شعر گذشتهٔ فارسی، چه بسیار قطعه‌هایی است که تنها به اعتبار وزن و قافیه، نام شعر گرفته‌اند. و در حقیقت در شیوهٔ بیان آن‌ها با نثر فرقی نیست، خاصه این که در اغلب آن قطعات، غرض و هدف خاصّی نیز نهفته است. چنین است که گذشته از بیشتر آثار شاعران راستین بزرگ همچون فردوسی، مولوی، سعدی و حافظ و چند شاعر دیگر، که غالبِ موارد تعریف شعر را در بردارد، نزدیک هزار و دویست سال، تنها وزن و قافیه بوده که شعر گذشتهٔ ما را از نثر جدا کرده است. و نه تماماً خیال انگیزی و ایهام و شیوه‌های ویژه و معانی خاص شعری. و...

سبک‌های شعر و نظم فارسی

آنچه گذشتگان ما با توجّه به کلام موزون (اعم از مخیّل و غیر مخیّل) بدان پرداخته‌اند، تنها وجوه افتراق صورت‌های شعر فارسی، زبان ویژه و طرز خاص و بیان مختصّات هر دورهٔ شعری بوده است. به عبارت دیگر در این هزار و دویست سال، از آغاز تولد شعر دری تا دورهٔ معاصر، از نظر چگونگی زبان و بیان و اندیشه و قالب و شیوه‌های مختلف و خاصه طرز سخن، کلام موزون را زیر سه عنوان خراسانی، عراقی و هندی تقسیم کرده‌اند.

۱ـ شیوهٔ خراسانی (یا ترکستانی)

با این وجه تسمیه که چون خاستگاه آغازین شعر دری در نواحی خراسان و ترکستان بوده، به این نام شناخته شده است. با مختصات بسیار، که از این میان به شش مختصهٔ آن اشاره می‌شود:

الف: وجود واژه‌های پارسی بسیار. به این معنی که از آثار شاعران اولیه تا اواخر سدهٔ

۱ـ شاعری، «سخن»، دورهٔ پنجم، شمارهٔ اول، پرویز ناتل خانلری.

پنجم، گذشته از شاهنامهٔ بزرگ، که در پنجاه هزار بیت تقریبی آن بیش از ۷۰ تا ۲۰۰ واژهٔ تازی و دخیل نمی‌توان دید، در دیگر آثار شاعران این دو سده نیز، واژهٔ غالب، پارسی است نه تازی.[۱]

ب: شیوهٔ بیان. که صورت ادبی و کلاسیک تام دارد: مخفّفات گوناگون، صور قدیمی افعال ماضی و مضارع و نوع بیان آن‌ها، سکون حروف به ضرورت وزن، حضور دو حرف اضافه یا دو حرف مفعولی در دو سوی یک اسم، استفاده از ضمایر متصل به شکل ضمایر منفصل و...[۲]

ج ـ سادگی و واقع‌گرایی. توجه به زبان ساده و بی‌پیرایه و وصف طبیعت همانگونه که هست و بیشتر با استمداد از صنعت تشبیه.[۳]

۱ـ

بیامد ز درگاه مهراب شاد	کزو کرده بُد زال بسیار یاد
گرانمایه «سیندخت» را خفته دید	رُخش پژمریده، دل آشفته دید
بپرسید و گفتش چه دیدی بگوی	چرا پژمریدت دو گلبرگ روی
چنین داد پاسخ به مهراب باز	که اندیشه اندر دلم شد دراز
از این کاخ آباد و این خواسته	و زین تازی اسپان آراسته
وزین دیدگان سپهبد پرست	وزین باغ و این خسروانی نشست
که ناگاه باید به دشمن سپرد	همه رنج ما باد باید شمرد
....	.... (فردوسی)

۲ـ

سلام کن زمن ای باد **مر خراسان را**	**مر اهل فضل و خرد** رانه عام نادان را
خبر بیاور از ایشان به من چو داده **بُوی**	ز حال من به حقیقت خبر **مر ایشان را**
بگویشان که جهان سرو من چو چنبر کرد	به مکر خویش و خود این است کار کیهان را
نگر که تان نکند غره عهد و پیمانش	که او وفا نکند هیچ عهد و پیمان را
از آن همه بستاند به جمله **هرچه‌ش داد**	چنانکه باز ستد هرچه داده بود آن را
چو خلق جمله به بازار جهل **رفته شدند**	همی ز بیم **نیارم گشاد** دکّان را
....	.... (ناصرخسرو)

۳ـ

گل بخندید و باغ شد پدرام	ای خوشا این جهان بدین هنگام
چون بناگوش نیکوان شد باغ	از گلِ سیب و از گلِ بادام
باغ پر خیمه‌های دیبا گشت	زندوافان درون شده به خیام
گل سوری به دست باد بهار	سوی باده دهد همی پیغام
که تو را با من ار مناظره‌ای است	من به باغ آمدم، به باغ خرام
....	.... (فرخی)

د ـ توجه به اوزان نامطبوع. به این معنی که خواندن مصراع‌ها به راحتی و روانی صورت نمی‌گیرد. گویی که واژه‌ها در جاده‌های پر دست‌انداز حرکت می‌کنند.[۱]

هـ ـ قصیده به عنوان مهم‌ترین نوع شعر. توضیح اینکه قالب غالب شیوهٔ خراسانی «قصیده» و «مثنوی» است و نه غزل که مهمترین و معمول‌ترین قالب در سبک عراقی است.[۲]

و ـ توجه به «حماسه» و «وصف» و «مدح»، که به اقتضای زمان بیش از موضوع‌های دیگر رایج بوده است. و بسیار مختصات دیگر که در این مقدمه (که «درآمد»ی است برای رسیدن به مرز ادبیات معاصر) جای اشاره به همهٔ آن‌ها نیست.

۲ـ سبک عراقی

یا شیوهٔ بیان شاعران سه دههٔ هفتم و هشتم و نهم که چون خاستگاه آن شهرهای مرکزی ایران معروف به عراق عجم بوده و سه شاعر نامدار نمایندهٔ آن، مولوی و سعدی و حافظ، همه دور از ناحیهٔ خراسان و حوزهٔ زبان خراسانی می‌زیسته‌اند، به این نام معروف شده است[۳] با مختصات بسیار که به پنج مختصهٔ آن اشاره می‌شود.

۱ـ

ای آنکه غمگنیّ و سزاواری	وندر نهان سرشک همی باری
رفت آنکه رفت آمد آنک آمد	بود آنچه بود خیره چه غم داری
هموار کرد خواهی گیتی را	گیتی است کی پذیرد همواری
مُستی مکن که نشنود او مُستی	زاری مکن که نشنود او زاری
شو تا قیامت آید زاری کن	کی رفته را به زاری باز آری
....	.... (رودکی)

۲ـ عنصری، فرخی، منوچهری و ناصر خسرو، در مدح و وصف و وعظ از بزرگترین قصیده پردازان و رودکی (کلیله و دمنه) دقیقی (گشتاسبنامه) فردوسی (شاهنامه) و اسدی (گرشاسبنامه) از بزرگترین مثنوی سازان این شیوه به شمار می‌روند.

۳ـ در این میان یعنی میان سبک خراسانی که جریان آن تا اواخر قرن پنجم و اوائل ششم و سبک عراقی که سرچشمهٔ آن از قرن هفتم بوده است، قرن ششم که یکی از مهمترین قرون شعر فارسی است، به منزلهٔ پلی است میان دو قرن پنجم و هفتم. به عبارت بهتر به تدریج شیوهٔ خراسانی در آثار انوری و ظهیر و سنایی و عطار و دیگران، کم رنگ می‌شوند و کم کمک تغییر صورت می‌دهد و زمینه را برای تجلی کامل سبک عراقی در قرن هفتم آماده می‌کند. مثلاً اگر مختصات سبک خراسانی در قصائد «انوری» بیش یا کم هنوز پیداست، در قطعات او دوری از زبان ادب و نزدیکی به زبان مردم را به وضوح می‌توان دید. بخصوص که در این قرن

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

الف: وفور واژه‌های تازی. به این معنی که در سبک عراقی (به خلاف سبک خراسانی) این کلمات عربی است که بر واژه‌های پارسی می‌چربد. منتها در آثار برخی از شاعران این شیوه، به ویژه سه غزلسرای بزرگ، مولوی، سعدی و حافظ کلمات عربی و فارسی نه به افراط و تصنّع، که در وضعی کاملاً متعادل و وجهی کاملاً طبیعی، گاه در کنار هم[۱] و گاه در ردیف هم نشسته‌اند.[۲]

ب: وجود زبان طبیعی و متداول عصر که به وضوح از زبان رسمی و ادبی خراسانی فاصله گرفته است. انواع افعال و حروف، به شیوهٔ متداول امروزین به کار رفته‌اند[۳] و به طور کلّی در نحوهٔ بیان، با بیان امروز فارسی زبانان چندان تفاوتی ندارند. تا آنجا که از کلمات مخفّف نیز (جز به ندرت) خبری نیست.[۴]

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

دو شاعر بزرگ همچون خاقانی و نظامی نیز می‌زیسته‌اند. آنهم بیرون از حوزهٔ عراق و با زبان و شیوه‌ای خاص که زبان آذربایجانی آن‌ها موجد و موجب آن بوده است. دو شاعر سختگو با زبانی پیچیده و تخیلی غریب که از سبک خراسانی و عراقی هر دو جدا می‌شود و به همین دلیل درست‌تر آن است که شیوهٔ آن‌ها با نام «سبک آذربایجانی» جزو سبکهای معروف شمرده شود.

۱ـ به این چند بیت به عنوان نمونه توجه کنید:

عشق و درویشی و انگشت نمایی و **ملامت** — همه **سهل** است **تحمل** نکنم بار جدایی

(سعدی)

مشتاقی و **صبوری** از **حدّ** گذشت یارا — گر تو شکیب داری **طاقت** نماند ما را

(سعدی)

گر تو سری **قدم** شوم ور تو کفی **علم** شوم — ور بروی **عدم** شوم، بی تو به سر نمی‌شود

(مولوی)

ای **عاشق** پنهانی، آن یار **قرینت** باد — ای **طالب** بالایی، بالات **مبارک** باد

(مولوی)

می‌بینید که چگونه در دو بیت سعدی، کلمات عربی عشق، ملامت، سهل، تحمّل، مشتاقی، صبوری، حدّ، طاقت، در کنار واژه‌های فارسی درویشی، انگشت‌نمایی، جدایی، گذشت، یار، شکیب، نشسته‌اند، چنانکه در دو بیت مولوی، کلمات عربی قدم، علم، عدم، عاشق، قرین، طالب و مبارک، در کنار واژه‌های فارسی سر، کف، پنهانی، یار، باد، بالا و... بی اینکه در طبیعت کلام کمترین تصنّعی دیده شود.

۲ـ منظور از «در ردیف هم قرار گرفتن کلمات» آن ابیاتی هستند همچون بیت مشهور زیر ازخواجهٔ بزرگ، که کلمات مصراع اول، همه، عربی و مصراع دوم همه، فارسی است:

ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت — با منِ راه‌نشین بادهٔ مستانه زدند

۳ـ آنچنان که به جرأت می‌توان گفت زبان امروز ما همان زبان سعدی است و در واقع **سعدی** پدر خانوادهٔ «زبان فارسی» یعنی همان زبان مادری ماست.

۴ـ مثلاً در زبان حافظ، که جز مخفّفات «گر» و «ار» به جای «اگر» **به ندرت** میتوان به تخفیفی از نوع دیگر برخورد.

ج: دوری از واقع‌گرایی و بیان مستقیم و توجه به نماد و کنایه و مجازهای گوناگون، که خیال‌ها همه خاستگاه درونی و ذهنی دارد و نه برونی و عینی. شاعر، یک طرف نیست و طبیعت، یک طرف دیگر، میان شاعر و شعر فاصله‌ای نمی‌توان دید. چرا که سرچشمهٔ شعر درون اوست و نه بیرون، که حاصل آن جز شعر وصفی نیست.

د: توجه به اوزان مطبوع. که بر خلاف شیوهٔ خراسانی، کلمات، راحت و در خطوط هموار حرکت می‌کنند. به خصوص که واژه‌ها نرم و غزلی هستند و نه سخت و حماسی.[۱]

هـ ـ توجه به نوع «غزل». به عنوان قالبِ غالب سبک عراقی، که برای بیان تفکرات و تخیلات عارفانه و عاشقانه از مناسب‌ترین قالب‌هاست. مولوی، سعدی، خواجو، حافظ و دیگر شاعران مشهور در دههٔ هفتم و هشتم، همه و همه، بیش از هر نوع شعر به غزل شهرت دارند.

و ـ توجه به موضوعات عرفانی و عشقی و فلسفی و اخلاقی، در مقابل حماسه، مدح، بزم و... در سبک خراسانی

۳ـ سبک هندی (= اصفهانی)

همانطور که قرن ششم به منزلهٔ پلی است بین سبک خراسانی و عراقی، می‌توان گفت قرن دهم نیز به مثابه پلی میان سبک عراقی و هندی است. زیرا در آثار برخی از شاعران این قرن از جمله «بابا فغانی» و بالاخص در اشعار «مکتب وقوع» یا واقعه‌گویی است که اندک اندک زمینه برای ظهور سبک هندی فراهم می‌شود. و از اواخر قرن دهم و سراسر قرنِ یازدهم تا نزدیک به اواسط قرن دوازدهم، سبک عراقی جای خود را به سبک هندی می‌بخشد. یعنی شیوه‌ای که از نظر طرز بیان و اسلوب گفتار و ادای معنی با دو سبک دیگر کاملاً فرق دارد. و آغاز پیدایی آن از اینجا بوده است که چون نخستین سلاطین صفوی جز مدح ائمهٔ طاهرین (ع) را نمی‌خواسته‌اند

۱ـ توضیحاً اینکه جز دیوان شمس که از نظر تنوع و تعدد اوزان، دیوانی استثنایی است، به عیان میتوان دید که دو سوم غزل‌های طیّبات و بدایع و خواتیم سعدی و اشعار حافظ و نیز غزلیات خواجو و جامی، در سه بحر رمل مخبون، مجتث و مضارع اخرب و رجز و بعد هزج و رجز که در همهٔ آنها واژه‌ها به روان‌ترین وجه و در آرام‌ترین بسترها حرکت می‌کنند.

و غالباً به زبان ترکی سخن می‌گفته‌اند و لاجرم به زبان و شعر فارسی چندان اهمیت نمی‌داده‌اند، شاعرانِ این مرز و بوم، به تدریج به هند هجرت می‌کنند و به دربار فارسی زبان پادشاهان گورکانی هند پناه می‌برند و از همین رو سبک خاص آن‌ها به سبک هندی مشهور می‌شود. و نیز چون این سبک از اواخر دورهٔ شاه عباس اول و خاصه در دورهٔ شاه عباس دوم و شاه سلیمان با توجه به علاقهٔ بیشتر آن‌ها به شعر فارسی (نسبت به نخستین شاهان صفوی) بالاخص بر محور وجود صائب، شاعر بزرگ، که در آن ایام از هند به زادگاه خود اصفهان باز گشته بوده است، به صورتی دیگر باز می‌شکفد، به نام سبک اصفهانی نیز شهرت می‌یابد. از میان مختصات بسیار این سبک نیز به شش مختصه آن اشاره می‌شود:

الف: تمثیل: نوع بیان خاصّی که اگرچه در سبک‌های دیگر نیز به ندرت دیده می‌شود، امّا با ظهور سبک هندی، سخت متداول شد و خاصه صائب از میان شاعران این شیوه بیش از همه بدان توجه کرد. تمثیل به این معنی که در هر بیت، یکی از دو مصراع، و معمولاً مصراع دوم، دلیلی است تجربی و گاه شاعرانه برای مصراع اول. توضیحاً اینکه شاعر در مصراع نخست مفهومی را بیان می‌کند و در مصراع دوم با تمثیل و تصویری به مناسبت، آن مفهوم را عینیت می‌بخشد.[1]

ب: نازک‌خیالی، باریک‌اندیشی، مضمون‌یابی و توجه به مضامین غریب و دور از ذهن.[2]

۱ـبرای مثال وقتی این بیت را می‌خوانیم:

با دوستان مجادله، با خویش دشمنی است
هرکس کشد در آینه خنجر، به خود کشد

به عیان می‌بینیم که شاعر خود را ملزم کرده است که در تأیید و تأکید مفهوم ذهنی مصراع اول، مصراع عینی دوم را دقیقاً در برابر آن قرار دهد. یعنی با قرار دادن آینه در مقابل دوست، چنین گوید که دوست همچون آینه است صاف و پاک، بنابراین آنکس که در آینه خنجر می‌کشد و به اصطلاح با دوست مجادله می‌کند در حقیقت به خود می‌کشد و به خود می‌کند. یا برای اثبات عینی تعلق بیش از حد انسان پیر نسبت به دنیا از فزونی ریشهٔ درخت کهن نسبت به درخت جوان مایه می‌گیرد:

ریشهٔ نخل کهنسال از جوان افزون‌تر است
بیشتر دلبستگی باشد به عالم پیر را

۲ـبه این بیت توجه کنید، موضوع ناآرامی و ناشکیبایی است:

دل آزرده‌ای دارم مپرس از صبر و آرامم
نگین را در فلاخن می‌نهد بی‌تابی نامم

بیان بیقراری شاعری که می‌خواهد بگوید: تو که دل آسوده‌ای، چگونه می‌توانی از ناآسودگی و ناآرامی طاقت فرسای من با خبر شوی. منتها این مفهوم ساده را با این صورت اغراق‌آمیز بیان می‌کند: از شدت بیتابی

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

ج: **زبان متداول روز** و امثال سائر، به این معنی که در هیچ یک از دوره‌های شعر فارسی، تا این پایه از محاورات و مصطلحات و کنایات زبان مردم استفاده نشده است. تا آنجاکه به بسیاری از این مصراعها و بیت‌ها می‌توان به چشم ضرب‌المثل نگریست. به عبارت دیگر، امثال این کنایات: بازنگشتن آب رفته به جوی ـ بوی شیر دادن دهان ـ حرف قالبی زدن ـ روی دست خوردن ـ پشت دست گزیدن ـ طشت از بام افتادن ـ پشت چشم نازک کردن و نمونه‌هایی نظیر آن، در سبک هندی به وفور دیده می‌شود.[1]

د ـ **توجه به زندگی روزمره** و واژه‌های متداول اعمّ از اشیاء و مفاهیم و این از این رو بود که در آن روزگار، شعر، دیگر از دربار و مجالس اعیان دل کنده و به میان مردم آمده بود. خاصه به قهوه‌خانه‌ها محل تجمع مردم، و جز اینکه از لغات و اصطلاحات و

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

من مپرس که حتی نام محکوک بر نگین انگشتری من چنان بی‌تاب است که گویی نگین را همچون سنگ در فلاخن می‌نهد و...

۱ـ بازنگشتن آب رفته ز جوی (به معنی اینکه هرچه از دست رفت، رفته است)

از نظر چون رفت برگشتن ندارد آب عمر
گریهٔ حسرت مگر در جویبار آید مرا

بوی شیر از دهان آمدن (به معنی بچه ماندن و به بلوغ نرسیدن)

هنوزم از دهان چون صبح بوی شیر می‌آمد
که چون خورشید مطلع‌های عالمگیر می‌گفتم

حرف قالبی زدن (به معنی حرف کلیشه‌ای امروز)

از دو حرف قالبی کز دیگران آموخته است
دعوی گفتار بر طوطی مسلّم می‌شود

روی دست خوردن (= فریب خوردن) پشت دست گزیدن (= پشیمان شدن)

بخورد اینجا ز غفلت هر که روی دست از دنیا
نخواهد از ندامت پشت دست خود گزید آنجا

طشت از بام افتادن (فاش شدن راز و رسوا شدن)

طشت من چون آفتاب از بام چرخ افتاده است
ساده لوح آن کس که می‌خواهد کند رسوا مرا

تخته کردن دکان (= بستن دکان و کار کسی را از رواج انداختن)

ما از سخن به چشمهٔ حیوان رسیده‌ایم
تابوت کیست تخته نماید دکان ما

پشت چشم نازک کردن (= فخر فروختن و ناز کردن)

ای غزال آخر چه پشت چشم نازک می‌کنی
چشم ما آن چشم‌های سرمه‌سارا دیده است

محاورات آن‌ها استفاده کند چاره‌ای نداشت. شما امثال این کلمات را اعمّ از اشیاء و مفاهیم، در سبک‌های دیگر به ندرت می‌توانید دید: بخیه، کفش، تهِ پا، مسواک، صاف، یکرنگ، فانوس، ناخن، دردسر، سرمه و سرمه‌دان، از بسکه پاپیش گذاشتن، عینک ـ ترقّی معکوس ـ انگشت‌نما ـ عمّامه ـ پشّه ـ عقده ـ کباب ـ سیخ ـ مشکل‌گشا ـ همکار ـ پشت پا ـ روغن ـ پیه ـ چربی ـ افیون ـ تریاک ـ پرگار ـ به استقبال آمدن، به بدرقه رفتن ـ دکّان ـ کشتی‌گیر ـ ملاحظه ـ فوارّه ـ رعشه ـ پسته ـ بادام ـ قند ـ تبخال ـ خیابان ـ حنا ـ عنقریب ـ بوریا ـ قالی ـ مبتذل ـ دخل بجا ـ نماز و ...

هـ ـ بیان فقر و بدبختی و مصیبت، با شکوه و زنجموره و گاه با نگاهی آنچنان بدبینانه که به همه جهان اشراف می‌یابد. خاصه در کلام صائب، که وقتی می‌گوید:

آب و آیینه ز عکس رخ من نیلی شد
اینقدر سیلی ایام نخورده است کسی

یا:

دل دشمن به تهیدستی من می‌سوزد
برق از این مزرعه با دیدهٔ تر می‌گذرد

خوانندهٔ آگاه را دچار حیرت می‌کند که چگونه ممکن است این گونه ابیات از شاعری باشد که در عصر خود در قصر خود در کمال عزت و احترام و مکنت و احتشام می‌زیسته است.[۱]

۱ـ استاد امیری فیروزکوهی در مقدمهٔ دیوان صائب، این تضادها و تناقض‌ها را در کار شعر، امری طبیعی و مسبوق به سابقه دانسته‌اند و چنین گفته‌اند که: «کار هر شاعر، لزوماً بیان حال خود، چنانکه هست، نیست. چراکه در بیان مصائب مردم نیز متعهد است و در حقیقت ابیاتی از نوع دو بیت مزبور، در مقام بیان حال مستمندان و فقراست. و نه شخصِ صائب.» که در جواب استاد می‌توان گفت اگر نه به جدّ ـ که مگر با آوردن ضمیر «او» بجای دو ضمیر «من» و ضمیر «آن» بجای دو ضمیر «این» امکان این نبود که این نسبت را از خود سلب کرد و به مردمان مستمند نسبت داد؟ و البته این، جز مقولهٔ «دید فلسفی» برخی از شعراست، که ممکن است در عین بی‌نیازی، صرفاً با نگاهی بدبینانه به جهان بنگرند، و این ناظر به فطرت آنهاست. چنانکه ابیاتی از این دست چنین نشان می‌دهد:

ماتمکدهٔ خاک سزاوار وطن نیست
چون سیل از این دشت به شیون بگریزید

یا:

بساط چرخ و گهرهای شاهوار نجوم
به چشم وحشت من دامنی پر از سنگ است

و ـ نوع قالب. در سبک هندی نیز همچون سبک عراقی، غزل، متداول‌ترین قالب شعری است. منتها غزل شیوهٔ هندی با غزل عراقی، جز مختصات جداگانه‌ای که به آن‌ها اشاره رفت، یک فرق اساسی دیگر هم دارند. و آن استقلال ابیات در غزل هندی است. مختصه‌ای که اگرچه گاه در غزل عراقی هم دیده می‌شود، اما در سبک هندی سخت بارزتر و گاه تا آنجاست که در یک غزل، هر بیت واجد موضوعی جدا از دیگر ابیات و چه بسا در تضاد و تناقض با آن‌هاست و شهرت اصطلاح «تک بیت» در این شیوه از همین روست.[1]

دورهٔ بازگشت ادبی

و اما شاعران سبک هندی، خاصه در هند رفته رفته چنان در اغراق و اغلاق مختصات این شیوه پای فشردند، که روابط تاریک میان اجزاء بیت جای دقایق باریک را گرفت و تا مرز تحقق «المعنی فی بطن الشاعر» پیش رفت و شعر کم‌کم رنگ معمّا یافت. تازه اگر خوانندهٔ کنجکاو پس از تأمل و تعمق بسیار به تحلیل معمّا و تحصیل معنا نیز موفق می‌شد، جز اینکه با تعجب و تحیّر از خود بپرسد و بگوید که این همه پیچ و خم مشکل برای رسیدن به این مقصود بی‌ارزش و نازل؟ ـ چاره‌ای نداشت، و به اغلب احتمال همین حیرت بود که امثال مشتاق و هاتف و آذر و صباحی و صهبا و «رفیق» و دیگر دوستان را در اندیشهٔ بازگشت به سبک‌های پیشین انداخت.[2] شاعرانی

۱ـ در اینجا اشاره به یک نکتهٔ مهم، لازم به نظر می‌رسد. و آن این است که دو سبک خراسانی و عراقی از یک نظر دیگر نیز با سبک هندی، کاملاً تفاوت دارد و آن تشخّص زبان شاعران آن‌هاست. توضیحاً اینکه اگر سبک خراسانی و عراقی هر کدام مختصاتی مشخص دارند، اما زبان شعر هریک از شاعران منسوب به این دو سبک نیز با هم متفاوتند. چنانکه ما به راحتی زبان رودکی را از زبان فردوسی و فردوسی را از زبان منوچهری و منوچهری را از زبان ناصر خسرو می‌توانیم تشخیص داد. همچنین غزل‌های مولوی از سعدی و سعدی از حافظ را؛ تا آنجا که آثار آن‌ها را بی‌امضاء نیز می‌توان شناخت. در صورتی که در سبک هندی چنین نیست. گویی که همهٔ این اشعار، سرودهٔ یک شاعر است. و به همین دلیل زبان شعر شاعران این سبک (شاید جز بیدل) از یکدیگر قابل تشخیص نمی‌توانند بود.ـ و خاصه تک بیت‌ها، که اگر از پیش ندانیم از کیست، صاحب هریک را جداگانه نمی‌توانیم شناخت. و نمی‌توانیم به تحقیق گفت که مثلاً این بیت از «نظیری» است یا «قدسی» یا «سلیم» یا از «صائب» یا «غنی» یا «کلیم» و نظایر آن‌ها بسیار.

۲ـ استاد امیری فیروزکوهی، با اینکه خود بر اصل فصاحت در شعر شاعران، سخت تأکید داشته‌اند، بی‌توجه به همین اصل از نظر «بازگشتیان» کار «آذر» و همفکران او را ـ خاصه نسبت به صائب ـ به ستم و

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

که خاصه در نیمهٔ دوم قرن دوازدهم در مرکز اصفهان در میدان جاذبهٔ عقاید مشترک جمع شدند و از بیم خطری که متوجه زلالی و شیوایی زبان فارسی شده بود، به صرافت اعراض از شیوهٔ جدید و اقبال به دو شیوهٔ قدیم افتادند و سعی کردند که فصاحت از دست رفته را به زبان و ادب فارسی باز گردانند. و جریان شعر فارسی را در بستر قدیمی خود بیندازند و باعث شوند که پس از آنان نیز شاعران عهد قاجار، علناً به تتبّع آثار قدما بپردازند و برخی همچون فتحعلی‌خان صبا، محمودخان ملک‌الشعراء، فتح‌الله‌خان شیبانی و سروش اصفهانی به شیوهٔ خراسانی و برخی نیز همچون وصال و مجمر و نشاط و فروغی به شیوهٔ عراقی روی آورند. اگرچه جز سروش در سبک خراسانی و فروغی در سبک عراقی، سبک منظور و معمول آن‌ها آمیخته‌ای از شیوهٔ خراسانی و عراقی بود و خاصه قاآنی قصیده‌سازِ سخن‌پرداز، که آثار او نمونهٔ این آمیختگی است.

و به این ترتیب شاعران قرن دوازدهم و سیزدهم موجب شدند که سبک هندی حدود دویست سال در غبار فراموشی رود و حتی مقبرهٔ بزرگترین نمایندهٔ آن، صائب به تدریج مهجور افتد و مفقود شود. هرچند در آثار این دو گروه شاعر نیز نمونه‌های موفقی همچون ترجیع‌بند هاتف، برخی از رباعی‌ها و غزل‌های مشتاق و نیز قطعات آذر و غزل‌های موفق فروغی و نشاط و وصال و مجمر و برخی از قصائد محمودخان و سروش و بخشهایی از مثنوی صبا و خاصه فرهاد و شیرین وصال را می‌توان دید، اما نباید ناگفته گذاشت که همه اینان نسبت به شاعران بزرگ خراسان و عراق، شاعران

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

غرض نسبت داده‌اند و چنین نوشته‌اند: «... بسیار مایهٔ مسرت و خشنودی است که می‌بینم زحمات چهل‌سالهٔ من بالاخره به ثمر رسید و صائب به مقام و مکانی راه یافت که قبل از ورود بدان ممنوع و از حق مسلم خود محروم بود. زیرا سی سال پیش صائب و شعر او در دانشگاه راه نداشت و اساتید ادب آن با تسلیم به حکم «ظالمانه و مغرضانه» آذر و متعقبان او، نه تنها شخص صائب و شعر او، بلکه ادبیات دو قرن مملکت را شایستهٔ توجه و تحقیق نمی‌دانستند و نیمی از چهرهٔ زیبا و درخشان پیکرهٔ ادب ایران را، هم از دید خود و هم از نظر دیگران مستورمی‌داشتند.» و البته این نظری است که بحث دربارهٔ آن مجالی در خور می‌طلبد. منتهادر جواب آن مرحوم که از تسلیم اساتید به حکم ظالمانهٔ آذر سخن گفته‌اند، باید همینجا گفت که آیا مثلاً استادی همچون بدیع الزمان فروزانفر، کسی بود که تحت تأثیر حکم آذر قرار گیرد؟ وانگهی «آذر» دربارهٔ صائب آنچنان هم که تصور رفته، سخن نگفته است.

ر.ک: آتشکدهٔ آذر ـ سید جعفر شهیدی ـ نشر کتاب ص ۳۱

درجه سوم و چهارمی بیش نبودند و آثار آن‌ها گذشته از چند اثر خوب و به اسلوب و ناب همچون ترجیع‌بند هاتف، جز نسخه بدل اصل نیست، چون اساس ادب ماندگار بر ابداع و ابتکار و تخیّل اصیل و تفکّرِ بدیع و طراوت و تازگی است و تحقّق آن صرف‌نظر از نبوغ و فردیّت شاعران بزرگ، خاصّه در آستانهٔ عصر نوین به تغییر اوضاع اجتماعی نیاز دارد. همان که از اواخر عهد ناصری شروع شد و سرانجام به دورهٔ مشروطیّت و از آنجا به شعر امروز رسید.

مشروطیّت و تحوّل شعر از لحاظ محتوا

تغییر اوضاع و شرایط اجتماعی جدید، تنها در مفاهیم و مضامین شعر اثر گذاشت. به عبارت دیگر، شاعران این دوره در زمانی می‌زیستند که مقتضیات خاص آن، آنان را از اقبال به مضامین و مفاهیمی جز محتوای شعر قدیم ناگزیر می‌کرد. بنابراین اشعار شاعرانی امثال ادیب الممالک فراهانی، ایرج میرزا، حیدرعلی کمالی، ملک‌الشعراء بهار، نسیم شمال، عارف قزوینی، فرخی یزدی، میرزادهٔ عشقی و... اگر با شعر قدیم تفاوت یافت، نه از لحاظ قالب، که صرفاً به اعتبار زبان خاص دورهٔ مشروطیّت و بیان مضامین جدید بود که بر خلاف ادوار قبل از یک «منِ» اجتماعی جریان می‌گرفت.

در این دوره به جز میرزا حبیب اصفهانی، تقی رفعت، یحیی دولت‌آبادی، شمس کسمایی، ابوالقاسم لاهوتی، جعفر خامنه‌ای و میرزادهٔ عشقی که به نحوی در نحوهٔ نوشتن و تقطیع مصاریع چه از نظر وزن و چه از لحاظ «دیالوگ» نیز توجّه داشتند، ادیب الممالک فراهانی به ساختن قصائد سیاسی و اداری دست زد.[1] «بهارِ» قصیده‌سرا با زبانی بیش یا کم آمیخته از شیوه‌های خراسانی و عراقی و زبان روز، به

۱ـ نظیر این قصیدهٔ غیر مصرّع مشهور:

روزی ز جور حکم ستمگر، ظلامه‌ای — بردم به نزد قاضی صلحیهٔ بلد
دیدم سرای تیرهٔ تنگی بسان گور — تختی شکسته در بُن آن هشته چون لحد
میزی پلید و صندلیی کهنه پای آن — بر صندلی نشسته سیاهی دراز قد
تقویم پیش روی و نظر بر خط بروج — همچون منجّمی که کند اختران رصد
پهلوی آن دواتی و در جنب آن دوات — پاکت سه چار دانه واستامپ یک عدد
.... — ....

سیاست روی آورد و به بیان واقعیّت‌های زمانهٔ خود پرداخت. علی اکبر دهخدا به جز انتقادات خود با نثر ساده و استادانه «چرند و پرند» گاه نیز در قطعات منظوم مردمی خویش از بیان حقایق و وقایع جاری و فطرت و غفلت ستمگر و ستمکش از کوشش باز نایستاد.[۱] ابوالقاسم لاهوتی همه نیروی مؤثّر شعر خود را در خدمت عقاید خویش گذاشت و در جهت تحریک و تهییج احساسات مردم به کار انداخت[۲] سید اشرف‌الدین گیلانی مشهور به «نسیم شمال» با زبان سادهٔ مردمی در قالب ترجمه‌ها (← شعرهای متأثر از هوپ هوپ نامهٔ «صابر») و اشعار خاصِ خود، اوضاع روز را در آیینهٔ روزنامهٔ «نسیم شمال» منعکس کرد و به میان مردم کوچه و بازار فرستاد[۳] همچنانکه ایرج میرزا زبان ساده مردم را زبان اصلی شعر خود کرد و بیشتر در آسان‌ترین قوالب همچون مثنوی و قطعه به انتقاد از اوضاع اجتماعی و آداب عصر خود و نفوذ بیگانگان اقبال نشان داد.[۴] و عارف قزوینی و فرخی یزدی و میرزادهٔ

۱ـ مسمط «آکبلای» از اینگونه قطعات اوست:

مردود خدا راندهٔ هر بنده آکبلای / از دلقک معروف نماینده آکبلای
با شوخی و با مسخره و خنده آکبلای / نز مرده گذشتی و نه از زنده آکبلای
هستی تو چه یک پهلو و یک دنده آکبلای

....

۲ـ قطعهٔ «لالایی مادر» از مشهورترین قطعه‌های او به شمار می‌رود:

آمد سحر و موسم کار است، بالام لای / خواب تو دگر باعث عار است، بالام لای
لای لای، بالا لای لای
لای لای، بالا لای لای
نگذار وطن قسمت اغیار بگردد / با آنکه وطن را چو تو یار است، بالام لای
ناموس وطن خوار بگردد

....

۳ـ مستزاد «ای وای وطن وای» نمونهٔ قطعات خاص اوست:

گردیده وطن غرقهٔ اندوه و محن وای / ای وای وطن وای
خیزید و روید از پی تابوت و کفن وای / ای وای وطن وای
از خون جوانان که شده کشته در این راه / رنگین طبق ماه
خونین شده صحرا و در و دشت و دمن وای / ای وای وطن وای

۴ـ از آن جمله است این قطعه:

گویند که انگلیس با روس / عهدی کرده‌ست تازه امسال
کاندر پلتیک هم در ایران / زین پس نکنند هیچ اهمال

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

عشقی مشهورترین و معمول‌ترین نوع شعر یعنی غزل را که تا آن زمان، خاص مفاهیم غنایی و عشقی بود، برای بیان احساسات ملی و میهنی خود برگزیدند.[۱] و به این ترتیب بود که اندک اندک لغات و اصطلاحات مختلف دوران مشروطیت که به اقتضای شرایط خاص زمان، زبان سیاسی و اداری و اجتماعی آن روز شده بود، در شعر راه یافت و رفته رفته به حد افراط رسید. تا آنجا که حتی برای مفاهیم غزلی نیز لغات و اصطلاحات فرنگی یا ترجمهٔ آن‌ها یا لغات و اصطلاحاتی که به اقتضای تشکیلات جدید سیاسی و اداری وضع شده بود، به کار گرفته شد.[۲]

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

افسوس که کافیان این ملک — بنشسته وفارغند از این حال
کز صلح میان گربه و موش — بر باد رود دکان بقّال

۱ـ مثلاً این غزل عارف:

محیط گریه و اندوه و غصه و محنم — کسی که یک نفس آسودگی ندید منم
منم که در وطن خویشتن غریبم و زین — غریب‌تر که هم از من غریب‌تر وطنم
نه هرکجا که قدم می‌نهم به کشور خویش — دچار دزد اداری، اسیر راهزنم
در این دیار چه خاکی به سر توانم کرد — به هرکجا که روم اوفتاده در لجنم ...الخ

یا این غزل فرخی:

آن زمان که بنهادم سر به پای آزادی — دست خود زجان شستم از برای آزادی
تا مگر به دست آرم دامن وصالش را — می‌روم به پای سر در قفای آزادی
در محیط توفان زای ماهرانه در جنگ است — ناخدای استبداد با خدای آزادی
با عوامل تکفیر صنف ارتجاعی باز — حمله می‌کند دائم بر بنای آزادی ... الخ

یا این غزل عشقی:

خاکم به سر ز غصه بر سر خاک اگر کنم — خاک وطن که رفت چه خالی به سر کنم
آوخ کلاه نیست وطن تا که از سرم — برداشتند، فکر کلاهی دگر کنم
من آن نیم که یکسره تدبیر مملکت — تسلیم هرزه‌گرد قضا و قدر کنم
زیر و زبر اگر نکنی خاک خصم ما — ای چرخ زیر و روی تو زیر و زبر کنم

۲ـ این غزل بهار مصداق کامل این گونه غزل‌هاست:

دلفریبان که به **روسیّهٔ دل** جادارند — **میس‌تیدانسه** چرا قصد دل ما دارند
دلبران، خودسر وهرجایی‌و **روسی‌صفت‌اند** — ورنه در خانهٔ دل از چه سبب جا دارند
گاه، لطف است و خوشی، گاه عتاب است و خطاب — تا چه ازاینهمه **پلتیک** تقاضا دارند
این چه صلحی است که در **داخلهٔ کشور دل** — **خیل قزاقِ** اشارات تومأوا دارند
به **کمسیون عرایض** چه کنم شکوه ز تو — که همه، حال منِ بیدلِ شیدا دارند
ما به توضیح **دو چشمان تو قانع** نشویم — زانکه با **خارجیان** الفت و نجوا دارند
در پناه سر زلف تو **بهارستانی** است — که در آن **هیئت دل مجلس شورا** دارند

تحول شعر بعد از مشروطیّت

پس از مشروطیّت شعارهای میهنی و سیاسی رفته رفته جای خود را به مطالب انتقادی و اجتماعی داد و تدریجاً شیوه‌های زندگی جدید و پدیده‌ها و جلوه‌های گوناگون تمدن و فرهنگ غرب، شاعران را مجبور کرد تا در مسیر یکی از این دو راه قدم بگذارند.

یا بکوشند تا با تنفّس در فضای خیالپردازانه و رمانتیک شعر مغرب زمین که معمول‌ترین مکتب ادبی آن سال‌ها بود، از هوای گرفته و ملال‌آمیز شعر تقلیدی پس از شیوهٔ هندی فاصله گیرند و با ورود در این دنیا، بی اینکه به قالبهای جدید بیندیشند، به خلق آثاری بپردازند که با توجه به فضای رؤیایی و تعبیرات خاص آن، تا آن روز در شعر فارسی سابقه نداشت؛ یا به زعم خویش با توصیف مظاهر مختلف و پدیده‌های گونه‌گون صنعتی جدید خود را نوآور و فرزند زمان خود جلوه دهند. با این تصور که اگر به جای شمع از برق یا به جای اسب از اتومبیل و به جای کاروان از قطار، سخن گویند، به شعر زمان خود دست یافته‌اند. راهی که تا این اواخر نیز تداول داشت و باعث شد که قطعاتی چند در توصیف «هواپیما» «اِسکی» «بمب اتم» «راه آهن» «سفینه فضایی» و... ساخته شود.[۱] قطعه‌هایی که اگرچه به مناسبت، تشبیهات و توصیفات تازه

۱ـ مانند این قصیده در توصیف هواپیماهای جنگی از ادیب پیشاوری:

روئینه شاهین‌ها نگر با آتشین چنگال‌ها — گسترده اندر باختر پرهای کین و بال‌ها
بگشاده از منقارها برسان دوزخ غارها — ور غار جسته مارها تفتیده دمُّ و یال‌ها
پیکار جویان فرنج پیموده در کین راه رنج — وز کوه با توف و تفنج آمیخته زلزال‌ها

یا این قصیده در وصف پیست اسکی و اسکی سوارها از وثوق الدوله:

زنهار از این جماعت اسکی‌سوارها — لغزندگان بر سرپای استوارها
با جامه‌های آبی و سرخ و سپید و سبز — بر صفحهٔ سپیدِ نوشته نگارها
گاهی به سطح برف خزنده چو کبک‌ها — گاهی بر اوج کوه پرنده چو سارها

یا این قصیده در توصیف «بمب اتم» از رعدی آذرخشی:

چون دیو مهیب «اتم» از بند رها شد — بر پاز رها گشتن آن مفسده‌ها شد
بر آدمیان اهرمن شعر صلا داد — وین عالم حیرت‌زده در کام بلا شد
شد جنگ جهانگیر دوّم آفت جان‌ها — چون کرکس مرگ از دو طرف طعمه رُبا شد

یا این قصیده در توصیف «راه آهن» از بدیع‌الزمان فروزانفر:

....

بدیدم دو خط از آهن کشیده — ز دو سو راست چون خطهای مسطر
کشیده بر زمین خط‌ها ز آهن — چو خط کهکشان بر چرخ اخضر

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

داشت ولی فاقد هرگونه «دید» نو و بافت جدید زبان و جوهر شعری بود.[۱] و در حقیقت نیما با توجه به امثال همین آثار بود که با لحن طنزآمیز خاص خود به «شعر توپ و تفنگ‌دار» اشاره می‌کرد.

اما نمی‌توان انکار کرد که در عین حال نیز توجه به همین پدیده‌های جدید بود که رفته رفته سخنوران را به صرافت خلق قطعات تازه انداخت. بی‌اینکه هیچ یک از اینان با کمترین تردید در امکانات قوالب قدیم، در اندیشهٔ تغییر قالب بیفتند و خود را به عنوان سنت شکن و بدعت گذار بشناسانند. گو اینکه سنت شکنی و بدعت‌گذاری طالب شرایطی است که در همه کس جمع نمی‌تواند بود

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

یا این قصیده دربارهٔ «سفینهٔ ماه‌نشین» از امیری فیروزکوهی:

ببینید که راز فلک از پرده برآمد — وان پرده نشین فلکی پرده درآمد
آن عرصه که جولانگه افکار بشر بود — امروز به اقدام بشر پی سپر آمد
حوا صفت آن پردگی کاخ فلک نیز — از پردهٔ احلام بهشتی به درآمد

۱ـ قصائدی که از مطلع تا مقطع صَرف توصیفِ صِرف شده است بی اینکه همچون قصائد متغزّل و مشبّب قدما به منزلهٔ درآمدی باشد برای ورود به «دید» و اندیشهٔ نوین شاعر. در صورتی که ملک‌الشعراء بهار نیز به توصیف این پدیده‌ها توجه کرده است، اما به عنوان درآمد و بیشتر به جای تغزّل قصاید قدیم، چنانکه قصیدهٔ «هدیهٔ باکو» (ارمغان سفر بهار با هواپیما به باکو) که آغاز آن توصیف هواپیماست اما به بهانه ورود به متن شعر که موضوع آن بیان تفاوت وضع ایرانِ دههٔ بیست با اتحاد شوروی است:

روز آدینه ببستیم زری رخت سفر — بسپردیم ره دیلم و دریای خزر
بر بساطی بنشستیم سلیمان کردار — که صبا خادم آن بود و شمالش چاکر
به یکی پرّش از دشت رسیدیم به کوه — به دگر پرّش از بحر گذشتیم به بر
همره ما به سوی قاف یکی هدهد بود — هدهدی غران چون شیر و دمان چون صرصر
پیلتن مرغ فرو خورد مرا با یاران — تا به باکویه فرو ریزدمان از ژاغر

....

یا قصیدهٔ «پرده سینما»ی او، که نه به قصد وصف صرف سینما که به بهانهٔ «بیان» اندیشه‌ای تازه و ژرف ساخته شده است:

غم مخور ای دل که جهان را قرار نیست — و آنچه تو بینی به جز از مستعار نیست
آنچه مجازی بود آن هست آشکار — و آنچه حقیقی بود آن آشکار نیست
هست یکی پردهٔ جنبندهٔ بدیع — کز بر آن نقش و صور را شمار نیست
پرده همی جنبد و ساکن بود صور — لیک به چشم تو جز از عکس کار نیست
پرده نبینی تو و بینی که نقشها — در حرکاتند و کسی در کنار نیست

....

همچنانکه قصیدهٔ معروف «جغد جنگ» که در آن به «بمب اتم» نیز اشاره می‌کند. اما نه از درِ وصف که از سر درد، دردی وهولی که در سراسر قصیده موج می‌زند.

و به این ترتیب این وضع همچنان ادامه داشت تا سرانجام مردی با نام علی نوری اسفندیاری یوشی با نام نیما یوشیج ظهور کرد تا با اندیشه‌ای و نگاهی نو و با آگاهی و شهامت و شجاعتی کم نظیر، در کنار پنجره‌ای دیگر بایستد و با دریافتن معانی و تعابیر نو و پیدا کردن ضوابط و روابط تازه و رسیدن به زبان و بیان جدید به آفرینش چشم اندازی از شعری دیگر توفیق یابد و با اتکاء به منطقی استوار، تعریف شعر را به شعر باز گرداند. زیرا معنی ابداع و نوآوری راستین را نیک دریافته بود و می‌دانست که نوآوری در این زمان نه به این معنی است که احیاناً از مظاهر تمدن جدید به نام بردنی و وصف کردنی باکمک تشبیه و استعاره و... اکتفاکرد؛ بلکه ابداع و نوآوری زمانی مفموم صحیح می‌یابد که اندیشه ودید و بیان و بافتی دیگر رانشان دهد. و همهٔ این بدایع بود که سرانجام او را به لزوم و وجوب شکستن قوالب قدیم و به تجاوز از محدودهٔ آن چارچوبها برانگیخت. چرا که می‌دانست اینها لازم و ملزوم یکدیگرند و در حقیقت مفاهیم و مضامین نو، قالب و چارچوب مناسب و زبان و بیان جدید می‌طلبد. و چنین شد که شعر راستین امروز با شعر نیما به جریان افتاد. در حالی که همچنان در کنار آن شعر سنّتی نیز، به راه خود ادامه می‌داد.

دو جریان شعر معاصر ایران

منظور از دو جریان شعر معاصر ایران، شعر بعد از مشروطیّت است که پیش از این از نمایندگان آن و چگونگی شعر آنها سخن رفت. به عبارت دیگر اگر جریانات شعر مشروطه همچون سرچشمه‌ای انگاشته شود، از این سرچشمه دو جریان مختلف شعری در دو مسیر گوناگون به راه افتاد. شعر سنت‌گرا و شعر نوگرا.

۱ـ شعر سنت‌گرای معاصر

شعر سنت‌گرای معاصر، شعری است که از نظر قالب هیچ تفاوتی با شعر گذشتهٔ ما نکرده است. توضیحاً اینکه (به جز چار پاره که در قرن اخیر معمول شد) در قالب همان انواع قصیده، غزل، قطعه و مثنوی است. ولی از لحاظ محتوا و مضمون، متضّمن حرفهای تازه‌ای است که سابقهٔ آن را در شعر گذشتهٔ فارسی نمی‌توان یافت.[۱] اصل مشترکی که در

۱ـ نباید نانوشته گذاشت که جریان شعر سنّت‌گرای معاصر نیز به دو شاخه تقسیم می‌شود. نخست:

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

این گونه قطعات وجود دارد، تازگی مضمون و معناست. لیکن تنها این تفاوت آن‌ها با شعر قدیم نیست؛ بلکه موارد تازگی و افتراق آن را باید از لحاظ‌های زیر بررسی کرد. و هم این نکته مبین آنست که این قطعات را نمی‌توان هم سطح و همپایهٔ هم دانست.[1]

نخست:

قطعاتی که از لحاظ بافت زبان به سیاق قصائد قدماست. ولی محتوای آن‌ها را در شعر گذشته فارسی نمی‌توان یافت. این قصیده‌ها را می‌توان به دو نوع تقسیم کرد:
الف: قصائدی که در توصیف پدیده‌های صنعتی جدید، انتقاد از اوضاع اجتماعی و اداری و توجه به سیاسات روز، خاصه در عصر رضاخان و در آستانهٔ جنگ جهانی دوم، ستایش آلمان و نازیسم و در مقابل، نکوهش خرس روس و روباه انگلیس[2] و از

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

جریانی که در عین رعایت قواعد شعر قدیم فارسی به مضامین جدید دست یافته است. دوم: جریانی که نه تنها از قواعد شعر گذشته عدول نکرده، بلکه از لحاظ محتوا و بیان و زبان نیز تقلید صرف از شعر قدیم فارسی است. همچون بسیاری از «طرح»های انجمنی، که حاصل آن هزارها غزل و قصیدهٔ بدلی است. و پیداست که از این گونه آثار در این کتاب سخنی نخواهد رفت.

۱ـ اگر از این گونه اشعار، با اصطلاح «قطعات» نام برده می‌شود (باتوجه به تفاوت شعر با نظم و نثر که در آغاز همین کتاب به آن اشاره شد) از این روست که واژهٔ «شعر» در زمان امروز به اعتبار شعرهایی که در این قرن سروده شده ـ اگرچه شعر تعریف پذیر نیست ـ تعریف خاصی یافته است. و این تعریف به معنی دقیق کلمه مشمول بسیاری از «اشعار سنتی معاصر» نمی‌شود. به همین لحاظ برای برخی از این قطعات، تعریف «نظم» مناسب‌تر است تا شعر. زیرا آن جوهری که لازمهٔ شعر است در آن‌ها نیست. اما با این همه، اینها دلیل تازه نبودن این قطعات نمی‌تواند بود.

۲ـ گذشته از توصیف پدیده‌های صنعت جدید که پیش‌تر به نام گویندگان آن‌ها اشاره رفت، در زمینهٔ انتقاد از اوضاع اجتماعی و اداری، بیش از همه به قطعاتی در دیوان ادیب الممالک می‌توان برخورد و در زمینه جنگ بین‌الملل در دیوان ادیب پیشاوری و در ستایش آلمان و نکوهش متفقان در میان آثار وحید دستگردی، بخصوص در دو اثر معروف «نارنجک حرّاق اروپ» و «درویش پورشی» که از هرکدام بندی به نمونه آورده شود:

از «نارنجک حرّاق اروپ»:

نه زهر جنگل و هر بیشه غضنفر خیزد — یا زِ قعر آتش سوزنده سمندر خیزد
از پروس است که ژنرال هنر ورخیزد — مرد از لندن و پاریس کجا برخیزد
خیزد اما همه «مادام» مُد و شیک و قشنگ

و از «درویش پورشی»:

از دو طرف می‌کنند کشور جم پایمال — روبهِ زشت از جنوب خرس دغل از شمال

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

این گونه حرفها و شعارهاست. اما نه تا آن حدّ استقلال و اعتقاد که با انجمن‌های ادبی معمول، قطع ارتباط کنند و به قصد ابراز تسلّط و اثبات خلافت صدق اسلاف بزرگ، از استقبال «طرح»های انجمنی غافل شوند. خاصه وقتی که «طرح»، قصیدهٔ خاقانی است. آنهم قصیدهٔ مردّف به «آینه» او با این مطلع:

ما فتنه برتوایم و تو فتنه بر آینه　　　ما را نگاه بر تو تو را اندر آینه

که در واقع مناسب‌ترین میدان جولان اسبان سخنوری است. و از همین روست که در این مسابقه، اغلب سوارکاران مشهور میدان سخن را می‌توان دید. شوریدهٔ شیرازی، ادیب پیشاوری[۱] وثوق‌الدوله[۲] حتی «شهریار»[۳] و دیگران نیز، که به نظر نگارندهٔ این سطور، قصیدهٔ «شوریده»، بر همهٔ آن‌ها ترجیح دارد. و این طبیعی است که اینجا «آینه» در برابر یک نابیناست. هرچند تسلّط و صمیمیّت کلام او نیز کمتر از تأثیر و کیفیّت حال او نیست.[۴]

ب: قصائدی که در حسب حال و بیان ذهنیّات و نفسانیّات و تأمّلات شخص شاعر سروده شده است. و بسیار صمیمانه‌تر از قصائد نوع اول، همچون قصیدهٔ «حسرت‌ها و آرزوها» از وثوق‌الدوله[۵] یا قصیدهٔ «در اشراقات عشق» از ادیب‌السلطنهٔ

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

به خواب خرگوش، شیر، خواب است این یا خیال　　　با دُم شیر نر است روبه بازی سگال
آدمیان تا به چند با خرسان در جوال　　　غرشی‌ای نرّه شیر، که خرس و روبه رمد
هو حق مولا مدد　　　نابود کن دیو و دد

۱ـ قصیدهٔ ادیب پیشاوری با این مطلع:

چون روی خود ندید سکندر در آینه　　　بیهوده بود کردنِ اسکند آینه

۲ـ قصیدهٔ وثوق‌الدوله با این آغاز:

گر روی زشت، زشت نماید در آینه　　　مرد حکیم خرده نگیرد بر آینه

۳ـ قصیدهٔ شهریار با این شروع:

افتد اگر ز روی تو عکسی در آینه　　　آتش به جان آینه افتد هر آینه

۴ـ قصیدهٔ «شوریده» با این نمونه سطرها:

گر از من اوفتد تف آهی در آینه　　　سر تا به پای آینه سوزد هر آینه
بگذر ز الفت من و آئینه چون که من　　　کورم ز دیدن و ز شنیدن کرآینه
بنگر چه پایه‌داد مرا برتر آنکه داد　　　بر من صفای قلب و به اسکندر آینه

۵ـ قصیده وثوق‌الدوله با این ابیات آغاز:

بگذشت در حیرت مرا بس ماه‌ها و سال‌ها　　　چون است حال ار بگذرد دائم بدین منوال‌ها
ایام بر من چیره شد، چشم جهان‌بین خیره شد　　　وین اب صافی تیره شد، چون ماند در گودال‌ها

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

سمیعی[۱]، که جز در یک «حالِ» خاص نمی‌توانست نوشته شود. خاصّه از نظر «درآمد» و پیشبرد موضوع تا هنگامی که به «گریز» می‌رسد. یا قصیدهٔ «نکوهش جهان» از ادیب پیشاوری[۲] که خود مورد «طرح» قرار گرفت و بسیاری از گویندگان معاصر از آن استقبال کردند. برخی نکوهشگر و برخی ستایشگر همچون «بهار»[۳] یا قصیدهٔ بی‌نام از ادیب‌الممالک، به تأثیر از اوضاع و احوال کشور[۴] یا قصیدهٔ «سعدی» از «صورتگر» به مناسبت تجدید بنای آرامگاه شیخ.[۵] یا قصیدهٔ «باطل‌السحر» از بدیع‌الزمان

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

دل پراسف ازماضی‌ام وز «حال» بس ناراضی‌ام — تا خود چه راند قاضی‌ام، تقدیر استقبال‌ها
مقلوب شد هرخاصیت برگشت هر خلق و صفت — مانند تفسیر لغت از فرط استعمال‌ها

۱ـ و قصیدهٔ «ادیب السلطنه» با شروع این ابیات:

دوش اندر کنج عزلت خلوتی بود از جهانم — فکرتی می‌رفت در تحقیق اسرار نهانم
علوی وسفلی نکردی در ضمیرم ره که بودی — انصراف از آن و اینم انقطاع از این و آنم
سرِمن در حیّز امکان نگنجیدی که کردی — تو سن همّت تکاپو در فضای لامکانم
محو قدرت بود عقلم، غرق حیرت بود فکرم — گرم لذت بود قلبم، مست وحدت بود جانم

۲ـ با این آغاز:

یکی گل در این نغز گلزار نیست — که چیننده را زان دو صد خار نیست
مَنه دل بر آوای نرم جهان — جهان را چو گفتار، کردار نیست
مشو غرّه بر عهد و زنهار وی — که نزدیک وی عهد و زنهار نیست

۳ـ با این شروع:

جهان جز که نقش جهاندار نیست — جهان را نکوهش سزاوار نیست
سراسر جمال است و فرّ و شکوه — که نزدیک وی عهد و زنهار نیست
جهان را جهاندار بنگاشته‌ست — به نقشی کز آن خوب‌تر کار نیست

۴ـ با این درآمد:

از دو چشمم آب یکسو گشته جاری خون ز یکسو — دست و پایم بسته دین از یک طرف قانون ز یکسو
کی تواند زیست بیماری که جانش را بکاهد — طعنهٔ طاعن زسویی حملهٔ طاعون ز یکسو
آنچه کالای شرف بود و متاع آدمیت — چرخ دون پرورزسویی برد و خصم دون ز یکسو
گر فشانم زنده رود از دیده جا دارد که دارم — غصهٔ اهواز از سویی غمِ کارون ز یکسو

۵ـ با این ابیات آغازین:

صبح کاین چادر نیلی ز فلک برگیرند — سیهی را اثر از صفحهٔ خاور گیرند
آب یاقوت بر این سقف شبه گون پاشند — تیره دامان افق در زر احمر گیرند
نیزه بازان سراپردهٔ خورشید به قهر — تیغ بر فرق سپیدار و صنوبر گیرند
....
هنری مردم دانا چو به بستان آیند — مجلس انس به آیین تر و بهتر گیرند
نغمهٔ بار بد از پنجهٔ مطرب خواهند — غزل سعدی از نای نواگر گیرند
....

فروزانفر[1] یا قصیدهٔ حسرت‌آمیز و عبرت آموز «آبان» از علی اصغر حریری[2] که نمایندهٔ آگاهی او از اوضاع زمانه و شهامت در بیان حقایق و چیره‌دستی وی در سخنوری است. با درآمدی به مناسبت، برای ورود به متن که موضوع آن انتقاد شدید از رجال دولتی و مجلسی است در آغاز دههٔ چهل و انقلاب سپید. یا قصیدهٔ مشهور «نگاه» از رعدی آذرخشی[3] که از آغاز تا پایان (به جز یک واژهٔ تازی که آنهم جای بحث دارد) در توصیف «نگاه» به زبان سرهٔ فارسی است. یا قصیدهٔ «بانگ تکبیر» از امیری فیروزکوهی[4] در بعثت پیامبر (ص) که در میان این نوع قصائد، از بهترین آن‌هاست. یا قصیدهٔ «روز آخر سال» از مهدی حمیدی[5] که صرف نظر از منافسه و مفاخره مخصوص و معمول شاعر، از نظر بیان حالت دوگانه و متضاد انسان، (شادیِ باز آمدن عید و سال جدید در قبال رفتن یک سال دیگر از عمر) از جملهٔ قصائد مؤثر معاصر به شمار می‌رود. و از همه مهمتر قصیدهٔ «بهار»، قصیده به معنی عام و نه یک قصیدهٔ خاص او، از جمله «جغد جنگ»[6] «دماوندیه» «لزنّیه» و ... که در عین اشتمال

۱ـ با این شروع:

چند گویی سخن از چرخ و ز دستانش / و ز جفاها و غلط کاریِ دورانش
سخن از وی چه کنی بیهده چون دانی / که نه آغاز پدید است و نه پایانش
ره ز پیداش به پنهان نتوانی برد / هرچه پیداش دگر باشد و پنهانش

۲ـ با این درآمد:

ماه آبان آمد ای رز پرور از زر ده نشان / حال رز چون‌است و حال دختر رز بر چسان
مهرگان رفت و هوا را ابر آبان برگرفت / مهر بی مهری نمود و نیست با ما مهربان
مهر اگر گردید پنهان، مهر دیگر کن پدید / زان خمی کاندر میانش کرده‌ای مهری نهان

۳ـ با این مطلع:

من ندانم به نگاه تو چه رازی است نهان / که مر آن راز توان دیدن و گفتن نتوان

همهٔ این قصیده را در بخش نمونه‌ها خواهید خواند.

۴ـ با این آغاز:

آنک آوای نبی از در بطحا شنوید / ذکر حق را ز درافتادن بتها شنوید
نور اسلام برآمد ز کران تا نگرید / بانگ توحید در آمد به جهان تا شنوید
سخنی از سر مهر و خبری از سر صدق / گر زجایی نشنیدید از اینجا شنوید

۵ـ با این آغاز:

نه خنده کرد و نه گریید بل به خنده گریست / به روز آخر هر سال چون دلم نگریست
کسی شناسد حال مرا به آخر سال / که یار او ز سفر آمده‌ست و او سفریست
چگونه‌ام نتوان گفت و بن کسی داند / که زار زار بخندید و قاه قاه گریست

۶ـ با این مطلع:

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

امتیازات مجموع قصائد دیگران، از نهایت ادراک و احساس شاعر نسبت به واقعیات زمانهٔ خویش سخن می‌گوید.[۱]

دوم:

غزل‌هایی که اگرچه در همان قالب قدیم سروده شده، اما در مجموع از لحاظ بافت تازه و بیان تصاویر و تعابیر جدید و گهگاه «دید» خاصّی که در آن‌هاست، به ویژه آن دسته از غزل‌ها که رنگی از مفاهیم غنایی و عشقی زمانهٔ ما را در بر دارند، می‌توان از آن‌ها به عنوان غزلی دیگر یاد کرد. این ویژگی‌ها را در غزل‌های محمدحسین شهریار، پژمان بختیاری، امیری فیروزکوهی، رهی معیری، عماد خراسانی، علی اشتری، هوشنگ ابتهاج و خاصه سیمین بهبهانی[۲] بیش یا کم می‌توان دید.[۳]

سوم:

قطعاتی که اگر دارای مضمون تازه‌ای است، به دلیل ترجمه یا اقتباس از یک اثر خارجی است. و به همین لحاظ در شعر گذشتهٔ ما سابقه نداشته است. این قطعات به چند گونه تقسیم می‌شوند:

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

فغان ز جغد جنگ و مرغوای او   که تا ابد بریده باد نای او

همهٔ این قصیده را در بخش نمونه‌ها خواهید خواند.

۱ـ و این یکی نیز دیگر از دلائل ترجیح «بهار» بر دیگر قصیده سرایان معاصر ماست سخنوری حرفه‌ای که تنها صاحب یک یا دو قصیدهٔ موفق نیست، بلکه قصیده‌سرایی ملکهٔ طبع اوست. و از این نظر تنها با قصیده سرایان کلاسیک قابل مقایسه تواند بود. چراکه در مقابل یک یا دو قصیدهٔ موفق هر قصیده پرداز، شاید دست کم سی چهل قصیدهٔ او را توان نهاد. که جغد جنگ، دماوندیه، لزنّیه، سپیدرود، راز طبیعت، کیهان اعظم، سکوت شب، فتح دهلی، ضیمران از جمله آن‌ها و از امهات قصائد زبان فارسی است.

۲ـ از هریک از این شاعران، نمونهٔ غزلی در بخش نمونه‌ها خواهیدخواند.

۳ـ جز نامبردگان، غزلسرایان دیگری هم بوده‌اند و هستند که در این چند دههٔ اخیر، کم یا بیش غزل‌های موفقی سروده‌اند. عبرت نائینی، افسر، آزاد همدانی، ابوالحسن ورزی، ابوتراب جلی، هادی رنجی، مشفق کاشانی، علی اطهری، محمد قهرمان، نوذر پرنگ و حسین منزوی از آن جمله‌اند. همین‌جا باید افزود که برخی از شاعران نوپرداز نیز در زمینهٔ غزل تجربیات تازه‌ای کرده‌اند. اما به دلیل این که برخی بیش از چند غزل ندارند و اصولاً کار اصلی آن‌ها غزلسرایی نیست، از انتخاب نمونهٔ غزل آن‌ها صرف نظر شد. در این میان می‌توان از فریدون توللی، نادر نادرپور، م.امید، م آزاد، منوچهر آتشی، منوچهر نیستانی، اسماعیل خوئی و شفیعی کدکنی نام برد.

الف: قطعه‌هایی که ترجمهٔ صرف از یک اثر خارجی است. «قلب مادر»[۱] از ایرج میرزا و «سنگتراش ژاپنی»[۲] از گلچین معانی، هریک در حد خود از بهترین این قطعه‌هاست.[۳]

ب: قطعاتی که اگرچه ترجمهٔ یک قطعهٔ خارجی است، ولی موارد مختلف دخالت شاعر و نیز زبان خاص او را در آن‌ها می‌توان دید. نمونهٔ این قطعات، مثنوی زیبای «شاه و جام» ایرج میرزاست.[۴]

ج: قطعاتی که مضمون آن‌ها از یک اثر خارجی اقتباس شده است. اما گویندگان آن‌ها، آنچنان در این آثار دخالت کرده‌اند و زبان و شیوهٔ خاص خود را در خلق آن‌ها به کار گرفته‌اند، که شایسته است از هر کدام به عنوان یک اثر مستقل یاد کرد. مثنوی «زهره و منوچهر» ایرج[۵] و مثنوی «عقاب» خانلری از این گونه‌اند.[۶]

چهارم:

قطعاتی که بر اثر توجه خاص برخی از گویندگان امروز به چهره‌های مختلف تاریخی ساخته شده است و در حقیقت شامل بازسازی این چهره‌ها از زاویه «دید» و شناختِ گویندگانی است که کوشیده‌اند با مصالح کلام منظوم و در پرتو تخیّل خویش، صورتی پایدار از زندگی آن مردان را بنمایانند. از بهترین نمونه‌های این

۱ـ با این مطلع:

داد معشوقه به عاشق پیغام — که کند مادر تو با من جنگ

تمام این قطعه را در بخش نمونه‌ها خواهید خواند.

۲ـ این اثر، ترجمه‌ای است از قطعهٔ «مولتاتولی» شاعر هلندی با این مطلع:

رنجبری، کوهکنی پیشه‌اش — کوه در افغان ز دَم تیشه‌اش

۳ـ در دوره‌ای خاص ترجمهٔ قطعات منظوم از آثار خارجی سخت تداول داشت و برخی از شاعران معاصر چه به قصد ترجمه صِرف، چه به صورت اقتباس بدان اقبال کردند. از وحید دستگردی گرفته تا رهی معیری و رعدی آذرخشی و مهدی حمیدی و ... حتی بعضی از شاعران نوپرداز از جمله نادر نادرپور، مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو هم.

۴ـ این مثنوی ترجمه‌ای است از فردریک شیلر، شاعر آلمانی، که با این بیت آغاز می‌شود:

پادشهی رفت به عزم شکار — با حرم و خیل به دریا کنار

۵ـ این مثنوی به تأثیر از داستان عاشقانه «ونوس و آدونیس» شکسپیر ساخته شده‌است. با این مطلع:

صبح نتابیده هنوز آفتاب — وانشده دیدهٔ نرگس ز خواب

۶ـ این مثنوی را که به الهام از یک شعر «پوشکین» نوشته شده است در بخش نمونه‌ها خواهید خواند.

قطعات، قطعهٔ «یعقوب لیث» از پژمان بختیاری[1] و «امواج سند»[2] «بت شکن بابل»[3] و «موسی»[4] از مهدی حمیدی و چاره پارهٔ «آرش کمانگیر» از «مهرداد اوستا»ست[5] و در زمینه شعر کوتاه و بلند نیز می‌توان از «آرش کمانگیر» سیاوش کسرایی[6] و «برخیز

۱ـ این «مخمّس ترکیب» چنین آغاز می‌شود:

دی کافتاب سایه ز فرق جهان گرفت،
دامنکشان به دامن مغرب مکان گرفت،
پنداشتم که گوشهٔ راحت توان گرفت،
غافل که در سراچهٔ هستی رفاه نیست
آسودگی خوش است در این عرصه، آه نیست

۲ـ بند آغازین این چار پاره چنین است:

به مغرب، سینه مالان قرص خورشید
نهان می‌گشت پشت کوهساران
فرو می‌ریخت گردی زعفران رنگ
به روی نیزه‌ها و نیزه داران

۳ـ با این مطلع:

افعی شهر از تب دیوانگی
حلقه می‌زد گرد مرغ خانگی

تمام این مثنوی را در بخش نمونه‌ها خواهید خواند.

۴ـ با این مطلع:

چون که خود را دید در خوردِ ندا
عشوه آغازید موسی با خدا

۵ـ این چارپاره چنین آغاز می‌شود:

....
....
....
....

۶ـ این منظومه چنین شروع می‌شود:

برف می‌بارد
برف می‌بارد به روی خار و خاراسنگ
کوه‌ها خاموش،
دره‌ها دلتنگ،
راه‌ها چشم انتظار کاروانی با صدای زنگ
....
آنک آنک کلبه‌ای روشن
روبه روی من،

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

کوچک‌خان» جعفر کوش‌آبادی[1] و «درفش کاویان» (← کاوه) از جمید مصدق[2] نام برد.

پنجم:

قطعاتی که باید به سه قسمت جداگانه تقسیم شوند:

الف: قطعه‌هایی که از نظر محتوا تازگی دارند. اما زبان آن‌ها، اغلب، زبان شعر گذشتهٔ فارسی است. و معمولاً در قالب‌های «مثنوی» و «قطعه» ساخته شده‌اند. اکثر گویندگان معاصر از این گونه قطعه‌ها دارند. قطعات «دختر بصره» از «بهار»[3] «قناری من» از

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

در گشودندم
زود دانستم که دور از داستان خشم برف و سوز
در کنار شعلهٔ آتش
قصه می‌گوید برای بچه‌های خود عمو نوروز...

۱ـ آغاز این منظومه چنین است:

«ماسوله» با رنگین کتل‌های درختانش عزادار است
«ماسوله» با چشم هزاران سنگ می‌گرید
«ماسوله» چون فریاد سبزی در گلوی درّه‌ها اینک گره خورده است
«ماسوله» همچون مادر پیری به گاه مرگ فرزندش،
بر شانه‌های کوه افشان کرده گیسوی سپید آبشاران را

....

برخیز کوچک‌خان
«ماسوله» را دریاب ...

۲ـ این منظومه چنین آغاز می‌شود:

شبی آرام چون دریای بی‌جنبش
سکون ساکتِ سنگینِ سردِ شب
مرا در قعر این گرداب بی‌پایاب می‌گیرد
دو چشم خسته‌ام را خواب می‌گیرد
من اما دیگر از هر خواب بیزارم
حرامم باد خواب و راحت و شادی
حرامم باد آسایش
من امشب باز بیدارم.......

....

۳ـ با این آغاز:

دیدم به بصره دخترکی اعجمی نسب

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

«مسرور»[۱] «مست و هوشیار» از پروین اعتصامی[۲] «نامه» از حبیب یغمایی[۳] «نیروی اشک» از رهی معیری[۴] «مرغ شب» از لطفعلی صورتگر[۵] و «پیچک» از جلال همایی[۶] هریک نمونه‌ای موفق از اینگونه قطعه‌هاست.[۷]

ب: قطعاتی که بیشتر به شکل نوعی «مسمّط» یا «ترکیب‌بند»اند. و ضمن اینکه اغلب بافتِ زبان امروز را دارند، غالباً تحت تأثیر آثار شاعران رمانتیک غرب ساخته شده‌اند. این قطعات، گاه به نوعی مضمون‌سازی آراسته‌اند. به عبارت دیگر از قبل به

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

روشن نموده شهر به نور جمال خویش

....

۱ـ با این مطلع:

گل شمع در آخرین سوز بود
سحر گرم آرایش روز بود

تمامی این مثنوی را در بخش نمونه‌ها خواهید خواند.

۲ـ با این آغاز:

محتسب مستی به ره دید و گریبانش گرفت
مست گفت ای دوست این پیراهن است افسار نیست

با این قطعه در بخش نمونه‌ها آشنا خواهید شد.

۳ـ با این شروع:

به جست و جوی ورقپاره نامه‌ای دیروز
چو روزهای دگر عمر خود هبا کردم

این قطعه را نیز در بخش نمونه‌ها خواهید خواند.

۴ـ با این مطلع:

عزم وداع کرد جوانی به روستای
گاهِ غروب، از پر خورشید طلعتی

۵ـ با این آغاز:

ندانم ز مرغان چرا مرغ شب
ز هستی نشانی جز آواش نیست

تمامی این قطعه را در بخش نمونه‌ها خواهید خواند.

۶ـ با این شروع:

باغ را آفتی چو پیچک نیست
که به سرو و گل و سمن پیچد

با این قطعه در بخش نمونه‌ها آشنا خواهید شد.

۷ـ لازم به تذکر است که (صرف نظر از «پروین» که در این نوع شعر، شاخص‌ترین چهرهٔ ادب معاصر ماست). کمتر گوینده سنت گرای معاصری است که از این گونه قطعات نداشته باشد؛ منتها اگر از آن همه به انتخاب همین چند قطعه اکتفا شد، پیداست که به علت محدودیت صفحات کتاب بوده است.

طرح و موضوع آن‌ها اندیشیده شده است. مانند «آشیان ویران» از پروین اعتصامی[1] و «خاکستر» از محمدحسین علی‌آبادی[2] گاه نیز تأثیرات عاطفی و خاطرات کودکی و جوانی منبع الهام آن‌ها بوده است. مانند «ایده‌آل» از میرزاده عشقی[3] «صبحانهٔ شاعر» از رشید یاسمی[4] «کبوتران من» از ملک‌الشعراء بهار[5] «یاد آر ز شمع مرده یاد آر» از دهخدا[6] «حسرت» از پژمان بختیاری[7] «نام» از گلچین گیلانی[8] و مهمتر از همه،

۱ـ با این شروع:

از ساحت پاک آشیانی
مرغی بپرید سوی گلزار
در فکرت توشی و توانی
افتاد بسی و جست بسیار

۲ـ این اثر چنین آغاز می‌شود:

بنگر آن حوری سیاه و سپید — نه همه پاک جسم او نه پلید
ساخته در وجود خویش پدید — نیمه‌ای یأس و نیمه‌ای امید
آتش او را قرین و همبستر
همسر خاک و نام خاکستر

۳ـ بند اول این مخمس چنین است:

اوائل گل سرخ است و انتهای بهار — نشسته‌ام سر سنگی کنار یک دیوار
جوار درهٔ دربند و دامن کهسار — فضای شمران اندک ز قرب مغرب تار
هنوز بُد اثر روز بر فراز «اوین»

۴ـ این چارپاره چنین شروع می‌شود:

بامدادان که سوی باغ کنم پنجره،باز
بید مجنون بَرَدم همچو یکی بنده نماز
سبزه را شانه کند از سر انگشت لطیف
آب را بوسه دهد از خم گیسوی دراز

۵ـ با این شروع:

بیائید ای کبوترهای دلخواه — بدن سیمابگون پاها چو شنگرف
بپّرید از فراز بام و ناگاه — به گرد من فرود آیید چون برف

۶ـ این «مسمّط ـ ترکیب» چنین آغاز می‌شود:

ای مرغ سحر چو این شب تار — بگذاشت ز سر سیاهکاری
و ز نفحهٔ روحبخشِ اسحار — رفت از سر خفتگان خماری
یاد آر ز شمع مرده یاد آر

با تمامی این اثر در بخش نمونه‌ها آشنا خواهید شد.

۷ـ شروع این قطعه چنین است:

با دلی آسوده اندر کودکی — جای در دامان مادر داشتم
وز نهال قامت فرخ پدر — سایه‌ای فرخنده بر سر داشتم

«افسانه» از نیما[1] که ضمن در بر داشتن همهٔ مختصات قطعات دیگر، و با داشتن فضایی تازه و زبانی نغز و وزنی مناسب نخستین جلوه گاه حرکت‌های ذهنیت نوین و به منزلهٔ سرچشمهٔ شعر راستین امروز شد. شعری که نخست، شخص «نیما» و پس از او، شاعران پذیرندهٔ او را، برای رسیدن به شکل‌ها و بیان‌های نو توان «دید»ی دیگر بخشید و به خلق شعر در خور و سزاوار روزگار ما تحریک و تحریض کرد.

ج: قطعاتی که نام «چارپاره» گرفته‌اند و در حقیقت از نظر شکل، زبان و فضا، حدّ فاصل شعر قدیم و شعر نیمایی[2] شناخته شده‌اند. از میان شاعران بسیاری که در این گونه شعر، شهرت یافته‌اند، می‌توان از فریدون توللی، نادر نادرپور، فریدون مشیری نام برد. اندوه شامگاه[3] و «دور»[4] از توللی، «شیشه و سنگ»[5] و «فالگیر»[6] از نادر نادرپور و «ناقوس نیلوفر»[7] و «آفتاب پرست»[8] از مشیری از جمله نمونه‌های موفّق این

۸ـ این «مخمس ـ ترکیب» چنین آغاز می‌شود:

گل بود و سبزه بود و سرود پرنده بود
در آفتاب، گرمی شادی دهنده بود
بر آب و خاک باد بهشتی وزنده بود
در باغ بود کاجی پر شاخ و سهمگین
دستی به یادگاری صد سال پیش از این...

همهٔ این قطعه را در بخش نمونه‌ها خواهید خواند.

۱ـ با این سرآغاز:

در شب تیره دیوانه‌ای کار / دل به رنگی گریزان سپرده
در دره‌ی سرد و خلوت نشسته / همچو ساقه‌ی گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور

۲ـ چند نمونه اشعار نیمایی را در بخش نمونه‌ها خواهید خواند.

۳ـ این چارپاره چنین آغاز می‌شود:

کیست این مرده که در روشنی شامگهان / تکیه داده‌ست بر آن ابرو نشسته‌ست به کوه
بسته از دور به جان دادن خورشید نگاه / وز گرانباری خاموش طبیعت به ستوه

۴ـ این چارپاره را در بخش نمونه‌ها خواهیدخواند.

۵ـ این چارپاره را در بخش نمونه‌ها خواهید خواند.

۶ـ این چارپاره چنین شروع می‌شود:

کندوی آفتاب به پهلو فتاده بود / زنبورهای نور ز گردش گریخته
در پشت سبزه‌های لگدکوب آسمان / گلبرگهای سرخ شفق تازه ریخته

۷ـ این چارپاره را در بخش نمونه‌ها خواهید خواند.

۸ـ این چارپاره چنین آغاز می‌شود:

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

چارپاره‌هاست.[1]

۲ـ شعر نوگرای امروز

شعر نوگرای امروز، هم از نظر قالب و محتوا و هم از لحاظ بافت زبان و نحوهٔ بیان و هم به سبب «دید» و «ساخت» خاص آن با شعر قدیم فرق دارد.

بنیانگذار شعر نو «نیما»ست. این شاعر با شعر «افسانهٔ» خود ـ در سال (۱۳۰۱) شمسی ـ فضای جدیدی را ارائه داد که در طول سال‌ها تفکر و تأمل و تمرین در خلوت پربار او در سال ۱۳۱۶ شمسی با سرودن قطعهٔ «غراب» که اولین شعر کوتاه و بلند نیمایی است، به راه اصلی شعر امروز منتهی شد. راهی که سال به سال همواری و وسعت بیشتر یافت و راه‌ها و رهروان دیگر پیدا کرد. او پیشاپیش گام نهاد و مدام از مسیر مقصد و مقصود خود سخن گفت و هرچه بیشتر رفت چشم‌اندازهای خود را روشن‌تر و بارزتر نمایاند. تا آنجاکه اکنون می‌توان اصول و مبانی شعری او را تحت عناوین زیر مورد اشاره قرار داد.

اول ـ اصل کوتاه و بلندی مصراع‌ها

اوزان شعر نوگرای امروز براساس اوزان شعر قدیم فارسی است، جز این که در شعر نو تساوی طولی مصراعها شرط نیست و به اقتضای معنی و مفهوم کلام، کوتاه و بلند می‌شود. برای مثال می‌توان گفت: جملهٔ «من قدم می‌زنم» به همین سه کلمه احتیاج دارد ولی عبارت «من ساعت هشت با ایشان قرار ملاقات دارم» به هشت کلمه نیازمند است. بنابراین اگر نیما به لزوم شکستن مصراعها پی برد، به عواملی چند بستگی داشت که مهمترین آن‌ها عامل کمّی آن بود. عاملی که از دو نظر باید مورد

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

در خـانهٔ خـود نشسته‌ام نـاگـاه — مـرگ آیـد و گـویدم ز جـا بـرخـیز
ایـن جـامهٔ عـاریت بـه دور افکـن — ویـن شـربت جـانگزا بـه کـامت ریـز

۱ـ انحصار اشاره به این سه شاعر، به علت شهرت آن‌ها در چارپاره سرایی است و إلّا هستند شاعران دیگر نیز که چارپاره‌های موفق بسیار دارند. از جمله نیما، احمد شاملو، فروغ فرخزاد، اخوان ثالث، محمد زهری، سیمین بهبهانی، هوشنگ ابتهاج و... که چنانکه می‌دانید شهرت بیشتر اینان در دیگر انواع شعر از جمله غزل و شعر نیمایی است.

توجه قرار گیرد.

الف ـ وقتی که یک مفهوم به کلمات کمتری از قالب یک مصراع احتیاج دارد. در این صورت شاعر مجبور خواهد بود که مصراع را با کلمات زاید و حشو بینبارد.

ب ـ وقتی که یک مفهوم به کلمات بیشتری از قالب یک مصراع نیاز دارد، در این صورت شاعر مجبور است که مفهوم اضافی را در مصراع بعد بیاورد. چنین است که وقتی ما به پارهٔ زیر از یکی از شعرهای مهدی اخوان ثالث بر می‌خوریم:

پا به پای تو که می‌بردی مرا با خویش (= فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع)
در رکاب تو که می‌رفتی (= فاعلاتن فاعلاتن فاع)
همچنان با نور (= فاعلاتن فاع)
درمجلّل‌هودج‌سرّ وسرودوهوش‌وحیرانی(= فاعلاتن‌فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع)
سوی اقصا مرزهای دور (= فاعلاتن فاعلاتن فاع)

....

می‌بینیم که وزن این شعر، همان «بحر رمل» معروف است که در شعر قدیم به التزام تساوی طولی مصراعها، همواره از سه تا چهار «فاعلاتن» تشکیل می‌شود. در صورتی که در این شعر به ضرورت محتوا، مصراع‌ها گاه از سه فاعلاتن کمتر و گاهی از چهار فاعلاتن نیز بیشترند.

اصل کوتاه و بلندی مصراعها، اگرچه اولین و سهل‌ترین اصلی بود که شاعران را به پیروی از راه نیما به شعر نو جلب کرد، لیکن تا امروز بیش از چند شاعر نوپرداز نمانده‌اند که دقیقاً و به صورت صحیح به این اصل پایبند مانده باشند.

احمد شاملو در شعرهای اولیه خود به رعایت این اصل اعتقاد داشت ولی بعدها به وزنی آهنگین دل بست. فروغ فرخزاد، سهراب سپهری، م.آزاد نیز اگرچه برخی از شعرهایشان متضمن وزن صحیح نیمایی است، اما رعایت دقیق آن را لازم ندانستند و به صورت آزاد از آن استفاده کردند. به طور خلاصه می‌توان گفت که شعرهای نو امروز یا دارای «وزن نیمایی»اند مانند شعرهای مهدی اخوان ثالث یا با «وزن آزاد» مانند بعضی از شعرهای م.آزاد یا «وزن آهنگین» دارند، همچون شعرهای دورهٔ دوم کار احمد شاملو یا به طور کلی هیچ وزنی در آن‌ها نمی‌توان یافت مانند اشعار احمدرضا احمدی.

دوم ـ اصل آزادی تخیّل

شعر نوگرای امروز، حاصل آزادی تخیّل و رهایی ذهن‌هاست. به این معنی که هیچ یک از قراردادهای شعر قدیم را نمی‌پذیرد.[۱] زیرا اگر بپذیرد ادعای نوگرایی نمی‌تواند داشت. توضیح این که در شعر قدیم وقتی شاعر مثلاً به یاد کلمه «زلف» می‌افتاد، به غیر از بیست تا سی کلمهٔ از پیش معلوم و قراردادی نظیر «شب» «آشفتگی» «قصّه» «دل» «دراز» «کوتاه» «مجنون» «سلسله» «دیوانه» «اسیر» «گرفتار» «ابر» و... به واژه‌های دیگر نمی‌اندیشید.[۲] کلماتی که خود مضامین شعر را نیز همراه می‌آورد. برای مثال وقتی شاعری گفته است:

دل در اندیشهٔ آن زلف گره‌گیر افتاد
عاقلان مژده! که دیوانه به زنجیر افتاد

جز این که کلمات همان‌هاست که به اشاره رفت، مضمون بیت نیز براساس همین قراردادها ساخته شده است. زیرا قرار بر این شده که دل دیوانهٔ عاشق در زنجیر زلف معشوق گرفتار باشد.

بنابراین اگر «نیما» خود را به عنوان اولین ناقض این قراردادها شناساند، قطعاً به دلیل توجّه به این نکته بود که این قراردادها مانع اندیشهٔ آزادانه و نیروی تخیّل طبیعی و واقعی می‌شوند. پس یکی از اصول شعر نوگرای امروز، اصل انصراف از قراردادها و انقطاع از قیدهاست. و این تحقّق نخواهد یافت مگر اینکه شاعر، فارغ از سرمشق‌ها و صرفاً براساس تخیّل آزاد شعر بنویسد.

اغلب آثار شاعران طراز اول نوپرداز از این گونه قراردادها و قیدها رهاست اما در برخی از آن‌هاست که جلوه‌های این تفکّر و تخیّل آزاد را با درخشش بیشتر می‌توان دید. «افسانه» «مرغ آمین» «ققنوس» «می‌تراود مهتاب» «هست شب» «ری را» «تو را من چشم در راهم» از نیما، «ماهی» «باغ آینه» «مرگ ناصری» «مرثیه» «برخی از شبانه‌ها»، «هنوز در فکر

۱ـ در اینجا اگر به شعر قدیم اشاره می‌شود، پیداست که منظور شاعران طراز اول و صاحب سبک نیستند بلکه شعر مقلّدانهٔ پس از حافظ (از شیوهٔ هندی که بگذریم) مورد نظر است.

۲ـ اصل قرارداد، تنها بر نشانهٔ «زلف» مصداق نمی‌یابد. بلکه نشانه‌های «چهره» «ابرو» «چشم» «لب» و... نیز هرکدام بیش از بیست تا سی کلمهٔ مشخص و مقرّر را به ذهن نمی‌آورد. برای مثال وقتی شاعر به «لب» یار می‌اندیشد، در مخیلهٔ او جز کلماتی نظیر «پسته» «خندان» «لعل» «یاقوت» «غنچه» «باز» «بسته» «نقطه» و... نقش نخواهد بست.

آن کلاغم» «ترانهٔ آبی» از احمد شاملو، «زمستان» «غزل ۳» «بازگشت زاغان» «سبز» «نماز» «کتیبه» «آنگاه پس از تندر» از مهدی اخوان ثالث، «تولّدی دیگر»، «فتح باغ» «دلم گرفته» «ایمان بیاوریم» «پنجره» «تنها صداست که می‌ماند» از فروغ فرخزاد، «جای پای آب» «مسافر» «ندای آغاز» «غربت» «نشانی» از سهراب سپهری، «خنجرها، بوسه‌ها پیمان‌ها» «شکار نی» «گلگون سوار» «عبدوی جطّ» «غزل کوهی» «ماه و شاعر» از منوچهر آتشی، برخی از «دریایی‌ها» «دلتنگی‌ها» و «لبریخته‌ها» از یدا... رؤیایی، «به من سکوت بیاموز» «اندوه شیرین» «من بیم داشتم» از م. آزاد، «سهند» «شعر گوزن» «توسن» «برخی از واگویه‌ها» از مفتون امینی، «لیلی» «نام تمام مردگان یحیاست» «گاوسبز» از محمدعلی سپانلو، «عیناً مانند گربه» «نگاه» «غراب» «انتظار» «روزها» از ضیاء موحد و برخی از شعرهای نادر نادرپور، سیاوش کسرایی، فرخ تمیمی، رضا براهنی، طاهرهٔ صفارزاده، منصور اوجی، محمد مختاری، سادات اشکوری، جواد مجابی، اسماعیل خوئی، شفیعی کدکنی، علی‌بابا چاهی، احمدرضا احمدی، بیژن جلالی، میرزا آقا عسگری، اورنگ خضرایی، موسوی گرمارودی و...[۱] چه بسا شعرهایی تک تک از دیگر شاعران (اعم از نسل جدیدتر و قدیم‌تر را) نیز بتوان در عداد این گونه قطعات قلمداد کرد.[۲]

سوم ـ اصل شعریت

شعر نوگرای امروز، شعر خیال و تصویر است. اصلی که بیش از هرچیز «شعریت» یا «جوهر شعری» یک اثر به اعتبار آن مشخص می‌شود. بنابراین برخلاف شاعران

۱ـ در اینجا اشاره به این نکته مهم لازم به نظر می‌رسد. و آن اینکه هرچندبرخی از شعرهایی که به اشاره گذشت، از بهترین نمونه‌های شعر امروز ماست، اما بدیهی است که همه آنها خاصه از لحاظ زبان و بیان پیشرفته، در حد هم نیستند. تا آنجاکه شاید بتوان این شعرها را به طراز اول و دوم و سوم تقسیم کرد. با این همه اگر می‌بینید که در بخش نمونه‌ها، حتی برخی از اشعار طراز اول که از لحاظ ساخت استوار و زبان و بیان نو، پیشرفته‌تر و با قابلیت شکل شکافی بیشترند دیده نمی‌شود، از این روست که این کتاب گنجایش طرح یک یک آنها را نمی‌تواند داشت.

۲ـ قطعاتی با ارزش‌های نسبی که در دورهٔ فعال کار شعری و چارچوب شعر خاص برخی از شاعران دیگر نیز همچون، کیومرث منشی‌زاده، میمنت میرصادقی، مینا دست غیب، سیروس مشفقی، سیروس نیرو، فرهاد عابدینی، بیژن کلکی، بیژن نجدی، هنرور شجاعی، عظیم خلیلی، حسن فدایی، شاپور بنیاد، کلاهی اهری، شمس لنگرودی، سیدعلی صالحی، محمدرضا شیروانی، نسرین جافری، کیوان قدرخواه، مسعود احمدی و چند شاعر دیگر از نسل جدید، به نمونه‌هایی با درجات مختلف می‌توان برخورد.

قدیم، که یکی از مهم‌ترین نشانه‌های قدرت آن‌ها، تسلط در کلمه و کلام و اصل سخنوری بوده است، قدرت شاعر امروز، ضمن احاطه به فوت و فن‌های زبان مادری، بیشتر براساس خیالپردازی و تصویرسازی و به عبارت بهتر، دورپروازی‌های ذهن اوست. برای مثال وقتی این چند بیت از «قاآنی» خوانده می‌شود:

ای وزیری که صدر قدر تورا — هست نُه خرگه بسیط، بساط

تو مطاعی و کائنات، مطیع — تو محیطیّ و روزگار، محاط

قهر تو مایهٔ ملال و محن — مهر تو، موجب سرور و نشاط

صاحبا بندهٔ تو «قاآنی» — که کمین چاکرش بود «و طواط»

پیش از اینکه به جوهر شعر، براساس تعریف آن توجه شود، به قدرت ناظم از لحاظ کلمه و کلام و سخنوری توجه می‌شود. گویی شاعر واسطه‌ای است برای انجام دادن اجباری که قافیه‌ها به او تحمیل کرده‌اند. چنانکه در بیت دوم، قافیه «محاط» بوده که به التزام کلمهٔ «محیط» و به قرینهٔ کلمات «مطاع» و «مطیع» بیت را ساخته است و نه ارادهٔ شاعر. یا در بیت سوم لزوماً قافیه بوده است که «قاآنی» را از میان همهٔ شاعران به انتخاب «و طواط» به عنوان شاعر چاکر خود مجبور کرده است.

چنین است که اگر با توجه به تعریف امروزین شعر، در برخی از آثار کهن تأمل شود، نثر ما به شعر نزدیک‌تر است تا نظم. نثر را طبیعی، از دست راست می‌نویسیم ولی نظم را مصنوعی، از دست چپ. زیرا در نظم، خاصه ابیات با ردیف و قافیه همشکل، از بیت دوم به بعد، این قافیه‌ها و ردیفها هستند که سازندهٔ اصلی بیت‌اند و نه ناظم، که فقط به منزلهٔ واسطهٔ ارتباط آن‌هاست. در صورتی که شاعر امروز، هرگز به این نحو، از قافیه کمک نمی‌گیرد. زیرا پیش از این که به سخنوری بیندیشد، به نفس شعر و جوهر شعر می‌اندیشد، که حاصل جهش‌های ذهن و دورپروازی‌های خیال اوست. لذا قافیه در نظر او صرفاً نوعی پایانبندی «بندهای» شعر به حساب می‌آید و در حکم زنگی است که وقتی طنین آن به گوش رسید، برای ورود در فضای بند بعد، اعلام آمادگی می‌کند.

از کارهای «نیما» که بگذریم (چون پس از مرگ او بود که کتابهایش یکی پس از

دیگری به طبع رسید) و نیز از آثار «مهدی اخوان ثالث» و دیگر شاعران طراز اول که از نظر میزان تأثیر، سیری تدریجی داشتند، نخستین بار اوج جلوه‌گری این خیال و تصویر که اساس شعریت یک شعر شمرده می‌شود همراه با درخشش بیانی نو، در کتاب «هوای تازه»، «احمد شاملو» نشان داده شد. شعرهایی که از لحاظ توجه به نوپردازی صرف، نشانهٔ نهایت شجاعت و شهامت یک شاعر بود. و در حقیقت بیشترین اثر را در اذهان شاعران نسلهای بعد، همان اشعار گذارد. تا چند سال بعد که منتهای این درخشش و جلوه‌گری در کتاب «تولدی دیگر» «فروغ فرخزاد» به نمایش درآمد. کتابی که از نظر جلب توجه شاعران و به ویژه به خود آوردن آنان، همچنان یکی از مؤثرترین مجموعه‌های شعر امروز بوده است. نیز از دیگر مجموعه‌هایی که از این لحاظ باید به آن‌ها اشاره شود، می‌توان از کتابهای «آهنگ دیگر» منوچهر آتشی و «شعرهای دریایی» «یداله رویایی» و «حجم سبز» سهراب سپهری نام برد.

چهارم ـ اصل شکل و ساخت

شعر نوگرای امروز، شعر هماهنگی و تناسب و وحدت کلمه‌ها و سطرها و بندهاست و تنها شاعرانی که دارای ذهنیتی متشکل‌اند، به ایجاد این هماهنگی توفیق خواهند یافت. همان گونه که ساختمان یک فضا، مستلزم ایجاد روابط دقیق و منطقی و زیبایی‌شناختی بین اتاقها، راهروها، درها، زیورها و رنگهاست، شعر امروز نیز وقتی شامل این فضاست که این هماهنگی و تناسب و تشکل و تمامیت را در هریک از بندها و سطرها و کلمه‌های خود نشان دهد. و این اصل است که در شعر قدیم، اغلب در محدودهٔ یک «بیت» مصداق می‌یافته است. برای مثال وقتی به این غزل مشهور خواجهٔ بزرگ توجه می‌کنیم:

مطلب طاعت و پیمان درست از من مست
که به پیمانه کشی شهره شدم روز الست

و سپس به این بیت می‌رسیم:

به جز آن نرگس مستانه که چشم‌اش مرساد
زیر این طارم فیروزه کسی خوش ننشست

به عیان در می‌یابیم که اگر حافظ از مجموع واژه‌های «نرگس» «مستانه» «چشم» «طارم» «فیروزه» «مرساد» و «خوش ننشست» در دایرۀ استعاری «بیت»، روابطی چنین دقیق ایجاد می‌کند، و چنین ساختمانی ارائه می‌دهد، این روابط و این ساختمان صرفاً به این بیت انحصار می‌یابد و از این نظر هیچ ارتباطی به بیت آغاز و سایر ابیات غزل ندارد. در صورتی که در شعر واقعی امروز، این ساختمان و روابط گوناگون را در تمامی سطور و بندهای شعر می‌توان دید. آنهم تا آنجاکه حتی حذف یک سطر به کمال آن لطمه خواهد زد و آن را ناقص نشان خواهد داد. چنان که وقتی با این شعر «نیما» روبرو می‌شویم:

هست شب یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
باد، نوباوۀ ابراز بر کوه
سوی من تاخته است
هست شب همچو ورم‌کرده تنی گرم در استاده هوا
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را
با تنش گرم، بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ
به دل سوختۀ من ماند
به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب
هست شب، آری شب.

همچنانکه آرام آرام از خواندن هر سطر فارغ می‌شویم، احساس می‌کنیم نطفه‌ای است که به تدریج شکل می‌گیرد. و سرانجام چون به پایان شعر می‌رسیم، هیئت واقعی آن را باز می‌یابیم و می‌فهمیم که اگر شاعر در بند اول شعر، شب را دم کرده و خاک را رنگ باخته می‌بیند و در بند دوم، شب را همچون تنی گرم و ورم کرده و هوا را ایستاده و در بند سوم، فضا را مرده‌ای با تنی گرم احساس می‌کند، و از مجموع این توصیفات، احیاناً از هوای گرفته و شرجی و مه‌آلود شمال سخن می‌گوید، این همه چشم‌اندازی است از دریچۀ چشم مردی که خسته و تبدار در شب نشسته و لاجرم حالت خاص خود را به تمام اشیایی که در چشم انداز خود دیده، تحمیل کرده و از

ترکیب این خطوط ارتباطی و ایجاد رابطهٔ میان اشیاء بر محور ذهن خود فضایی نـو ساخته است. ما ناگزیر شب و بیابان و خاک و هوا را نیز خسته و تب کرده می‌بینیم، آن هم تا آنجاکه گویی از مجموع ترکیب اینها، یعنی شب و بیابان و خاک و هوا می‌توانیم چهرهٔ واقعی شاعر را باز شناسیم. زیرا هرکدام از اینها چهره‌ای انسـانی گـرفته‌انـد و مجموع اینها چهرهٔ نیماست.

اصل «ساخت» را در اکثر اشعار شاعران امروز نـمی‌توان دیـد، زیـرا رسـیدن بـه مرحلهٔ خلق شعر «ساختاری» مستلزم نهایت تربیت ذهن و رسیدن به ذهنیتی متشکل در طول سال‌های شاعری است. و این را جز در شاعران طراز اول نوپرداز نـمی‌توان سراغ گرفت. چنانکه تنها شاعری که به شعر «حرفی» (غیر ساختاری) بسیار کم توجه داشته است و بیش از هر شاعر دیگر، نشانه‌هایی از این «ساخت» را در آثار او می‌توان یافت، نیما و پس از او احمد شاملوست. و بعد از آن‌ها نیز بیشتر یا کـمتر در اشـعار مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، یداله رویایی، م.آزاد، منوچهر آتشی، مفتون امینی، ضیاء موحد و محمدعلی سپانلو و سهراب سپهری. چراکه شعرهای برخی از ایـنان بیشتر «حرفی» و کمتر «ساختاری» است.

پنجم ـ اصل زبان و بیان

شعر نوگرای امروز، شعری است با زبان و بیان دیگر که با زبان و بیان شعر قدیم تفاوت می‌کند. به این تمایز و اختلاف از چند نقطه نظر می‌توان توجه کرد:

الف: توجه به زبان امروز

بدین معنی که زبان به عنوان وسیله در شعر امروز، بیشتر هـمان زبـان مـعمول و متداول روزگار ماست و نه زبان فخیم و استوار گذشتهٔ شعر فارسی. زیـرا گـذشته از «نیما» که بنای شعر خود را بر این زبان گذارد و نیز گذشته از شعرهای فروغ فرخزاد و سهراب سپهری، که هریک به نحوی زبان تخاطب و محاورهٔ امروز ماست و در واقع این خصوصیت در آثار این دو از همهٔ شاعران امروز به صورت بارزتر متجلّی است، حتی اشعار احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث هم، که بیش از هر شاعر دیگر نوپرداز به

زبان ادب فارسی چشم دارند، براساس ساختمان امروزی زبان فارسی است. تا آنجا که سطرهایی از این گونه نیز که نظائر آن‌ها را در شعر ایشان بسیار می‌توان دید، اصولاً در خط زبان مردمی است و با زبان ادب، بسیار تفاوت دارد.

از شاملو:

بیابان را سراسر مه گرفته است (می‌گوید به خود عابر)
در بدترین دقایق این شام مرگزای
در هر کنار و گوشهٔ این شوره‌زار یأس
در سینهٔ کدام شما خون گرفته است.
نمی‌داند. مرا ناگاه در درگاه می‌پیند
در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش

و از اخوان:

دوتا کفتر نشسته‌اند روی شاخهٔ سدر کهنسالی
اما نمی‌دانی چه شبهایی سحر کردم
پابه پای تو که می‌بردی مرا با خویش
در آن نزدیک‌ها چاهی‌ست
و ما تا مدتی چیزی نمی‌گفتیم
نزدیک دیواری که بر آن تکیه می‌زد بیشتر شبها

سطرها و مصرعهای مستقلی که به وضوح نشان می‌دهد که شاعران نوگرای امروز بر آن نیستند تا قدرت خود را از طریق تسلط در کلمه و کلام نشان دهند، بلکه میزان این قدرت را به اعتبار عوامل دیگر می‌شناسند، چنانکه مصراعهای زیر از شاعران مختلف نوپرداز:

همراه خود به کوچه و بازار می‌برد
بازار در سیاهی شب کیف می‌کند
ای دختران وسوسه کافی است رقص مار
از دو صورت قصه خالی نیست
ما از میان استراحت شرقی می‌رفتیم
بیا تا برایت بگویم چه اندازه تنهایی من بزرگ است

و چارپردهٔ دیوار از میان برخاست
گفت امشب که نوبت تو نبود
بی‌تو مهتاب شبی باز از آن کوچه گذشتم
خالی شده‌ست سنگر زین‌های آهنین
هر دکمه‌ای به منبع برقی است متّصل
در انتظار معجزهٔ گرم چوبهاست
در پشت کاج پنهان باید شد
دگر خون است و دود است و صدای سرفه‌ای دز گرگ و میش صبح
گل من میان گلهای کدام دشت خفتی
بنگر به نسترن‌ها بر شانه‌های دیوار
چه بوی خوشی دارد این شاخهٔ زعفرانی
از تپه‌های خشک حمایت می‌کردند
لیلی من از تو هیچ زیانی ندیده‌ام
ای مهربان شراب بیاور
در خاک‌های شوره ترک می‌خورد[1]

و نظائر این مصراعها به خوبی نشان می‌دهد که زبان معمول و متداول امروز را در بردارد و با مصراعهای زیر، که نمونه‌های معمول زبان ادب ماست، بسیار تفاوت می‌کند:

مادر می را بکرد باید قربان
خرد چون سخن برگزیند همی
ایا شنیده هنرهای خسروان به خبر
چون پرند نیلگون بر روی پوشد مرغزار
شبی گیسو فروهشته به دامن

۱ـ این سطرهای جداجدا، به ترتیب از: فروغ فرخزاد، منوچهر شیبانی، سیاوش کسرایی، مفتون امینی، یداله رویایی، سهراب سپهری، محمد حقوقی، نصرت رحمانی، فریدون مشیری، منوچهر آتشی، منوچهر نیستانی، فرخ تمیمی، ضیاء موحد، محمد زهری، م.آزاد، شفیعی کدکنی، منصور اوجی، سادات اشکوری، محمدعلی سپانلو، جواد مجابی و محمد مختاری است.

بری دان ز افعال چرخ برین را
جامی است که عقل آفرین می‌زندش
تاکی دل خسته در گمان بندم
دین و ملت نیّ و بر جان نقش حکمت دوختن
نماز شام چو کردم بسیج راه سفر
رخسار صبح پرده به عمدا برافکند
تختهٔ اول که «الف» نقش بست
جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه
از تو ای دوست نگسلم پیوند
خرد چیره بر آرزو داشتم
بخشای بر من ای شب آرام دیرپای[1]

ب: توجه به حذف ادات

بدین معنی که در شعر امروز، به ادات مختلف (تشبیه، تعلیل و...) کمتر می‌توان بر خورد. برای مثال در هرکدام از مصراع‌های زیر، که نمونه‌هایی از هزارها مصراع شعر امروزند، از هیچ یک از ادات استفاده نشده است. در صورتی که اگر یکی از شاعران کهن قصد بیان همین تصاویر را می‌داشت، کمتر امکان آن بود که از ادات بهره نگیرد:

کندوی آفتاب به پهلو فتاده بود
در بیشه‌زار چشمم جویای چیستی
رهگذر شاخهٔ نوری که به لب داشت به تاریکی شنها بخشید
غرفه‌های خاطرم پر چشمک نور و نوازشها
سفال خالی گلدان ماه را بشکن
آن ساقه‌های قوسی نیلوفر لطیف
در نهفت پردهٔ شب دختر خورشید

۱ـ مصراعها به ترتیب از رودکی، فردوسی، عنصری، فرخی، منوچهری، ناصر خسرو، خیام، مسعود سعد، سنایی، انوری، خاقانی، نظامی، حافظ، هاتف، ادیب پیشاوری و ملک‌الشعراء است.

وقتیکه قلب، شاعر پیری است، خسته‌ای است
و زنجره، زنجیره بلورین صدایش را ببافد
سکوت، دسته گلی بود[۱]

و این به دو علّت است. نخست: به اعتبار دور شدن از «منطق نثری» و نزدیک شدن به «منطق شعری» است. زیرا همچنان که به اشاره گذشت، شعر، منطقی خاصّ خود دارد و این منطق بر اثر به کار نبردن ادات تشبیه (= مانند ـ چو ـ مثل ـ چونان، همچون...) و به ویژه ادات تعلیل (زیرا، ازیرا، زیراک، چراکه، چونکه...) حاصل نمی‌شود، بلکه از مجموع روابط کلمات و سطور شعر، به دست می‌آید. دوم: به اعتبار زبان مستعار آن است. زیرا شعر امروز هرچه پیشتر آمده، از تشبیه دوری گزیده و به استعاره روی کرده و بعد نیز با توجه کمتر به استعاره و گاه اعراض از آن و اقبال به «تشخیص» (=Personification) به بیان پیشرفته‌تری دست یافته است. بیانی خاص، که موجب می‌شود هرچه بیشتر از به کار بردن زوائد کلام امتناع کند.

ج ـ توجّه به دخالت در دستور زبان

بدین معنی که در شعر امروز، گاهی به «ترکیب»هایی می‌توان برخورد کـه نظائر آن‌ها را جز در موارد استثنایی در شعر کهن نمی‌توان یافت. اگر به «موارد استثنایی» اشاره می‌شود، از این روست که چه بسا با غور و تعمق بیشتر، این ترکیبات را در آثار برخی از شاعران قدیم نیز بتوان دید. منتها از آنجا که انواع این «تصرّفات» در شعر امروز بیشتر به چشم می‌خورد و موارد استعمال آن‌ها زیادتر شده است، به نظر غریب می‌آید و تصور می‌شود که شاعران نوپرداز، از چارچوب دستوری زبان تجاوز کرده‌اند. در صورتی که چنین نیست و این تصرّفات با توجه به تعریف و جوهر و تصاویر نو و تعابیر تازهٔ شعر امروز، جز اینکه امکانات زبان شعر را هرچه بیشتر توسّع بخشد، هدف و غرضی نمی‌تواند داشت. برای مثال وقتی ترکیب‌هایی از این قبیل در شعر امروز دیده می‌شود:

۱ـ مصراعها به ترتیب از: نادر نادرپور، منوچهر آتشی، سهراب سپهری، مهدی اخوان ثالث، م.آزاد، منوچهر شیبانی، هوشنگ ابتهاج، محمدحقوقی، احمد شاملو و یداله رویایی است.

از درون پنجره‌ی همسایهٔ من، یا ز «ناپیدای دیوارشکسته‌ی» خانهٔ من
همچنان کاندر «غباراندودهٔ اندیشه‌ها»ی من ملال‌انگیز
هر تنی زانان، جدا از خانمانش، بر سکوی در «نشسته‌تر»
«سردِ سکوت» خود را بسرائیم
آبیاری می‌کنم «اندوهزار» خاطر خود را
مانده میراث از نیاکانم مرا این «روزگار آلود»
و «سارهای سراسیمه» از درخت کهنسال پر زدند
دیری است تا من می‌چشم «رنجاب» تلخ انتظارت را
«پیازینه پوستوار» حصاری
همچو ما «با همانِ تنهایان»
من دوست دارم «از تو بگویم» را
شبِ «شراب کجاست؟»[1]

سطرهایی که بیش از هرچیز این توهّم را به وجود می‌آورد که شاعران نوپرداز زبان فارسی را نمی‌دانند یا می‌دانند اما به عمد، قواعد زبان را نادیده می‌انگارند و به ساحت آن تجاوز می‌کنند، در صورتی که همه این کارها غالباً جز اینکه باید به عنوان دخالت شاعر در زبان به قصد توسّع به حساب آید،[2] خود از عمده‌ترین جواهرِ تعریفیِ شعر به شمار می‌رود. و از نظر دستیابی به تصاویر تازه و نو اهمیت بسزا دارد و به مفهوم کلام نیز ژرفا می‌بخشد. دخالت‌هایی که یا مطابق اسلوب درست زبان فارسی صورت پذیرفته، مانند «با همان تنهایان» «رنجاب» و «پیازینه پوستوار» یا به صورت صفت، از کلماتی بوده است که همواره به عنوان «قید» به کار رفته‌اند. مانند «سارهای سراسیمه» یا دخالت از نوع استفاده از پسوند «زار» به قصد ترکیب با اسم

۱ـ مصراعها به ترتیب از نیما، نیما، نیما، اخوان، اخوان، اخوان، فروغ، شاملو، شاملو، شاملو، رویایی، و حقوقی است.

۲ـ یعنی تقریباً همان که ادبای قدیم به اعتبار کاربردهای ویژه و شیوه‌ها و شگردهای بیان برای تأثیر هرچه بیشتر کلام در مخاطب به «علوم بلاغی»اش نامگذاری کرده‌اند. ولی در چشم شاعر امروز، صرف تأثیر در مخاطب (که هرچه هست در دایرهٔ زبان به عنوان وسیله معنا می‌یابد) شرط نیست. بل جز آن به زبان، به عنوان هدف نیز توجه دارد. همان حالت غیر منتظرگی کاربردهای جدید، که امروزه روز به اصطلاح علمیِ Information تغبیر می‌شود.

معناست همچون «اندوهزار» یا بهره‌گیری از علامت صفت تفصیلی جز با «صفت مطلق» (که موصوف معمول آنست) مانند «نشسته‌تر»، یا یک جمله را بر جای «صفت» یا «مضاف‌الیه» قرار دادن مثل (شبِ «شراب کجاست») یا جای موصوف و صفت را عوض کردن به طوری که به «وجه اضافه» درآید مانند «سکوتِ سرد» که به شکل «سردِ سکوت» درآمده است. یا «ناپیدای دیوار شکسته» برابر «دیوار شکستهٔ ناپیدا» یا «غبار اندودهٔ اندیشه‌ها» به جای «اندیشه‌های غبار اندوده» یا «اندوهناک شب» که با «شب اندوهناک» بسیار تفاوت دارد و در حقیقت در این ترکیب تازه، شب، شخصیت یافته است. بنابراین بدیهی است که دخالت‌ها و تصرّفات گوناگون از قبیل نمونه‌هایی که به اشاره رفت، چون واجد زبان و بیان دیگری است که در ذهن آشنایان به شعر کهن، نا آشناست، خود موجب می‌شود که شعر امروز، مبهم و پیچیده به نظر آید.

ششم ـ اصل ابهام

ابهام در شعر نوگرای امروز با مفهوم ابهام در شعرقدیم ـ جز در موارد استثنایی ـ بسیار فرق می‌کند. اگر به «موارد استثنایی» اشاره می‌شود، از این روست که ـ گذشته از صورِ زبانی و بیانی و شکلیِ شعر، که خود در ایجاد نوع «ابهام» در شعر امروز سهم بسزا داشته‌است ـ چه بسا این نوع از ابهام را در شعر راستین کهن (از جمله دیوان شمس و دیوان خواجه) نیز بتوان دید. منتها این «ابهام» با تعقید و پیچیدگی خاص آثار انوری، خاقانی، نظامی، جمال‌الدین عبدالرزاق، عنصری، ناصر خسرو، منوچهری و... تفاوت دارد. چرا که اگر کاملاً دقت شود، تردید نمی‌توان کرد که اشکال و تعقید در بیشتر آثار این شاعران، صرفاً در نفس و جوهر شعر نیست، بلکه به عوامل و علل صوری بسیار بستگی دارد، که مهمترینِ آن‌ها از این قرار است.

۱: عامل لغت و کلمه

یعنی ابهام (تعقید) به لحاظ استعمال لغات و کلمات مشکل و ثقیل و گاه مهجور[۱]،

۱ـ در اینجا یادآوری این نکته لازم به نظر می‌رسد که چون «لغز» یا «چیستان» و معمّا یا تعمیه همواره درحواشی تاریخ شعر فارسی جای داشته و اصولاً از مقولهٔ تفننات ادبی محسوب می‌شده‌اند، نمی‌توان جزو

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

ساده‌ترین نوع ابهام، که گاه به تعمّد صورت می‌گیرد و گاه به علت زبان مشکل معمول یک عصر یا دورهٔ خاصی است که شاعر در آن می‌زیسته است. این نوع ابهام را تا قبل از قرن ششم (جز در موارد استثنایی مثلاً شعر منوچهری) بسیار کم می‌توان دید. زیرا هنوز زبان فارسی آنچنان که باید در زیر نفوذ زبان تازی قرار نگرفته است. به این بیت جمال‌الدین عبدالرزاق توجه شود:

عدم بگیرد ناگه عنان دهر شموس
فنا درآرد در زیر ران، جهان حرون

توضیح اینکه اگر کسی معانی «شموس» (= چموش) و حرون (= سرکش) را دانست، معنی بیت (باتوجه به اینکه بیتی است از قصیدهٔ جمال‌الدین عبدالرزاق در وصفِ قیامت) بدین ترتیب روشن خواهد شد: عدم، عنان جهان چموش را (در روز قیامت) خواهد گرفت و فنا نیز جهان سرکش را در زیر ران خواهد آورد. یعنی بدان تسلط خواهد یافت. یا این بیت منسوب به منوچهری:

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)
انواع ابهامشان برشمرد. جز اینکه در همین‌جا به اشارهٔ مختصر دربارهٔ این هر در اکتفا شود.
لغز یا چیستان:

به این معنی که در بیتی یا ابیاتی یا حتی قصیده‌ای، صفات و خصوصیات شیئی یا مفهومی را بیان کنند که خواننده از مجموع آن اوصاف سرانجام نام آن شیئی یامفهوم را به دست آورد. قصیده سرایان ما به لغز بویژه توجه داشتند، از مشهورترین لغزها می‌توان از لغز «شمع» «منوچهری» در آغاز قصیده‌ای در مدح «عنصری» نام برد. یا لغز «آب» از «جمال‌الدین عبدالرزاق» یا در این اواخر لغز «هواپیما» از «بهار» در آغاز قصیده معروف «هدیهٔ باکو»، یا این لغز مستقل دربارهٔ «پیاز»:

چیست آن طرفه خرگه بی در — وندر آن خیمه، خیمه‌ای دیگر
مفلسان را مصاحب و درخواست — منعمان را رفیق راه سفر
گاه بینی زمرّدین عَلَمی — از گریبان او برآرد سر
این لغز را هر آن که بگشاید — چشمهٔ آب آیدش به نظر

معما یا تعمیه:

بدین معنی که پس از قلب یا تحریف یا تصحیف برخی از کلماتِ وارد در بیت، نام کس یا چیزی که منظور شاعر بوده، روشن شود. مثل این معمّا دربارهٔ کلمهٔ «محمّد»:

خم چو نگون گشت و یکی قطره ریخت
هوش ز مدهوشِ محبت گریخت

نگون شدن «خم» «مخ» می‌شود و با افتادن قطره (= نقطه) «مح» و نیز «هوش» که از «مدهوش» برداشته شود. «مد» می‌ماند و از جمع «مح» با «مد» کلمهٔ «محمد» در می‌آید.

سـلامٌ عـلی دار ام الکـواعب
بـتان سـیه چشـم عـنبر ذوائب

زیرا تا معانی «دار» (= خانه) و کواعب (= دختران) و «ذوائب» (=گیسوان) را ندانیم، معنی بیت روشن نخواهدشد.

۲: عامل نحو و زبان

ابهامی که معلول به هم خوردن اجزاء کلام از نظر نحوی است و بیشتر به سه علت بستگی دارد.

الف: علّت وزن، مثلاً این بیت نظامی:

چـنان از چشـمه شـیرین مـی‌کشید آب
کـه مسـتسقی از آن مـی‌گشت سیراب

توضیح اینکه حتی با دانستن معنی کلمهٔ «مستسقی» (کسی که به مرض استسقا و تشنگی دائم مبتلاست، یا صرفاً به معنی تشنه) باز معنی بیت روشن نیست، زیرا بیت به اقتضای وزن، علی الظاهر بدین مفهوم درآمده است که: «آنقدر «شیرین» از چشمه، آب می‌کشید که تشنه از آن سیراب می‌شد» و پیداست که این مفهوم ایـن سئوال را همراه خود خواهد داشت که باری هرکس دیگر نیز از چشمه آب می‌کشید، تشنه را سیراب می‌کرد. و نیز شاید تصور شود که مستسقی همین‌قدر که به آب نگاه کند (و نه بنوشد) سیراب می‌شود. و نیز این تصور دیگر که چون مستسقی به معنی کسی است که به مرض تشنگی مبتلاست، شیرین چنان آب می‌کشد که حتی مستسقی نـیز کـه هیچگاه نـمی‌توانـد سـیراب شـود، سـیراب مـی‌شود. ولی آنـچه مسـلم است ایـنها هیچکدام آن لطف شاعرانه را نمی‌تواند داشت. بـنابرایـن بـه اغـلب احـتمال مـعنی درست بیت چنین است: «آنقدر، شیرین، شیرین آب مـی‌کشید کـه حـتی سـیراب و مستسقی هم تشنه می‌شد». و این صرفاً به نحوهٔ خواندن مصراع (تکیه بر روی کلمهٔ مستسقی) روشن می‌شود. یعنی در حقیقت جای کلمات «مستسقی» و «سیراب» بـه اقتضای وزن و قافیه عوض شده است.

ب: علّت عدم تسلّط به زبان، مثلاً این بیت:

الله الله ز گـــــردش گـــــردون
نـــــالد اعـــلی است گـــرکس و گـــردون

بدین معنی که هرکس اعم از اینکه اعلاست (= والا مقام) یا دون (= دونپایه) از دست گردش روزگار خواهد نالید.

ج: علّت زبان شعری و سبک خاص. مثلاً این بیت ناصر خسرو:

بـــــندهست بـــازهد عـــمّار و بـــوذر
کـــند مـــدح مـــحمود مـــر عـــنصری را

به معنی اینکه آیا درست است که عنصری، با وجود کسانی همچون عمّار و بوذر زاهد مدح «محمود» فاسد کند؟

۳: علّت اصطلاحات علمی و دینی

ابهام (تعقید) از نظر توجه به اصطلاحات و کنایات و آیات و قـصص و امـثال و تعمّد در نشان دادن میزان احاطه به علوم و فنون عصر:

الف: علوم عصر. مثلاً این بیت انوری:

گر ثور چو عقرب نشدی ناقص و بی‌چشم
بـــر قـــبضهٔ شـــمشیر نشـــاندی دبـــران را

توضیح اینکه ابتدا باید دانست که «ثور» صورتی فلکی است در آسمان و «عقرب» هم. صورت فلکی «ثور» بر پیشانی خود ستاره‌ای درشت دارد به نام «دبران» و نیز در میان عوام اعتقادی رایج است که «عقرب» چشم ندارد. حال که ایـنها را دانسـتی، آن وقت معنی بیت به این صورت روشن خواهد شد: «اگر ثور مـثل عـقرب بـی‌چشم نمی‌شد، چشم خود را که «دبران» باشد بر قبضهٔ شمشیر تو می‌نشاند. و به خـصوص باید توجه داشت که علی الرسم، بر قبضهٔ شمشیر شاهان، یکـی از دانـه‌های درشت مروارید یا گوهرهای دیگر نشسته بوده است.

ب: اصطلاحات دینی. در اینجا به ویژه باید به «خاقانی» اشاره کرد. شاعری که به علّت درگیری با ادیان اسلام و مسیحیت و تأثّر ناگزیری که از همان اوان کودکی از برخورد

با این دو دین داشته، در شعر خود از اصطلاحات و اسماء خاصّ مسیحی و اسلامی بهرهٔ بسیار برده است. مثلاً در این بیت:

پس از تـحصیل دیـن از هـفت مـردان
پس از تأویـل وحـی از هـفت قـرّاء

یا این بیت:

مـن و نـاجرمکی و دیـر مـخران
درِ بـقراطـیانم جـا و مـلجا

دو بیت از قصیدهٔ معروف «راهبیه» او با مطلعِ

فـلک کـجرو تـر است از خـط تـرسا
مـرا دارد مسـلسل راهب آسـا

که تا ندانیم منظور از «هفت مردان» اصحاب کهف یا احتمالاً هفت طبقهٔ خـاص متصوّفان است: (اقطاب، اخیار، اوتاد، ابدال و...) و نیز هفت قرّا (کسائیِ کوفی، عاصم کوفی، ابن کثیرمکی و...) یا، تا از قصهٔ ناجرمکی و دیـر مـخران و بـقراطـیان اطـلاع نداشته باشیم، معنی ابیات برای ما روشن نخواهد شد.

ج: آیات و احادیث و قصص

همان که در «بدیع» بدان «تلمیح» می‌گویند. مثل این بیت حافظ:

آسـمان بـار امـانت نـتوانست کشـید
قـرعهٔ فـال بـه نـام مـن دیـوانـه زدنـد

که اشاره‌ای است به این آیهٔ قرآن: «انا عرضناالامـانه عـلی السمٰوات و الارض و الجبال فأبین ان یحملنها و اشفقن منها و حملها الانسان انه کان ظلوماً جهولا» (جزو ۲۲ـ سورهٔ ۳۳ـ آیهٔ ۷۲) عرضه کردیم امانت را (برای این «امانت» تفسیرها شده است که جاَی توضیح آن در اینجا نیست) بر آسمان‌ها و زمین و کوه‌ها، پس، از برداشتن‌اش سر باز زدند و از آن ترسیدند و آن را انسان برداشت و به درستی که هموست بسیار ستمکار بسیار نادان. یا این بیت خاقانی:

از اسب پیاده شو بر نطع زمین رخ نه
زیر پی پیلش بین شهمات شده نعمان

که تا از اصطلاحات شطرنج اطلاع نداشته باشیم و نیز ندانیم که اشاره‌ای است به زیر پای پیل افکنده شدن نعمان، پادشاه حیره به امر خسروپرویز معنی بیت را نخواهیم فهمید.

۴: صنایع بدیعی و فنون قراردادی

ابهامی که حاصل پایبندی شاعر به فوت و فن‌های قراردادی شعر قدیم و رعایت صنایع بدیعی است و معمولاً تنهابرای اهل فن قابل فهم است و اِلاّ آن‌ها که مستقیماً با فنون و صنایع شعری قدیم سرو کار ندارند، مطلقاً نمی‌توانند از لطائف قراردادی موضوعه سر در بیاورند. فی‌المثل وقتی این بیت را می‌خوانند:

موشکافی‌ها در آن اندام زیبا کرده‌ام
تا کمر را در میان زلف پیدا کرده‌ام

به راستی چه می‌فهمند و چه نوع احساس لذتی می‌کنند و اساساً پیدا کردن کمر معشوق از خلال گیسوان او از نظر چنین خوانندگان خالی الذهنی چه معنایی می‌تواند داشت؟ اما برای آن‌ها که از طریق اعتیادی تدریجی با این لطائف قراردادی مأنوس شده‌اند بسیار هم روشن است. اینان می‌دانند که در شعر قدیم، کمر را (به اعتبار باریکی) به «مو» تشبیه می‌کرده‌اند و وقتی معشوق آنقدر گیسوانش بلنداست که تاکمر او را در بر می‌گیرد، ناچار باید دقت بسیار کرد (به اعتبار مناسبات لفظی بیت) تا موی کمر را از میان هزاران تار زلف یافت. آن وقت تازه «کلمهٔ موشکافی» به معنی مجازی «دقت بسیار» و نیز وقتی موهای زلف را پس می‌زنیم (نزدیک به معنی تقریبی «موی شکافتن») و تناسب میان این هر دو را نباید فراموش داشت، حال اگر منظور شاعر را در سطری به نثر بنویسیم، آیا خواننده خالی الذهن (از نظر صنایع بدیعی) اما آگاه تعجب نخواهد کرد؟ و برای او خنده‌آور نخواهد بود؟ و آخر این همه عرقریزی برای پیدا کردن کمر محبوب از میان زلفهایش؟ یا مثلاً این بیت قاآنی:

شخ از نسرین هوا از مه چمن از گل تل از سبزه
حواصل بال و شاهین چشم و هدهد تاج و طوطی پر

... ـنعت «لف و نشر» وارد نباشیم، نمی‌توانیم روابط بیت راکشف کنیم. توضیح انکه شاخه از گل نسرین همچون بال حواصل است و هوا از مه همچون چشم شاهین و چمن از گل همچون تاج هدهد و تپه از سبزه همچون پر طوطی، به اعتبار وجه شبه «رنگ» و نیز صنعت «مراعات نظیر» که همچون سه دایرهٔ در هم، گویی کلمات را بر گُرده خود چیده است: مراعات شخ، نسرین، چمن، گل، سبزه از یک طرف و از سوی دیگر چهار مرغ حواصل، شاهین، هدهد، طوطی و از دیگر سو مراعات بال، چشم، تاج، پر ...

۵ـ اغراق و مبالغه

یعنی تعمّد در اغراق‌ها و غلوّهایی که بیشتر در قصائد مدحیّه به وجود آمده است و گاه در اوصاف غیرمدحی و نیز (به ویژه از زمان صفویه به بعد) در اشعار دینی ـ مذهبی

الف: در قصائد مدحی. مثل این بیت «انوری» :

چشـــم زره انـــدر دل گـــردان بشـــمارد
بـــی‌واســـطهٔ دیـــدن شـــریان ضـــربان را

توضیح اینکه: تو آن شاهی که حتی چشم زره‌ات (به تناسب حلقه زره که طبیعی است فاقد نیروی «دید» است) در هنگام جنگ، بی‌اینکه نبض دشمن را بگیرد، می‌تواند تعداد ضربان را در قلب او بشمارد. و هم کنایه از این است که دشمنان تماماً در برابر تو و از هیبت و مهابت تو آن‌چنان می‌ترسند که حتی زره تو نیز از میزان وحشت آنان باخبر است.

ب: در قصائد وصفی. مثل این بیت جمال‌الدین:

ز هفت بحر چنان منقطع شـود نـم، کـاب
کـــند تـــیمّم در قـــعر چشـــمهٔ جـــیحون

توضیح اینکه در روز قیامت، چنان آب هر هفت دریا، خشک می‌شود کـه حـتی خود آب نیز، در چشمهٔ جیحون، مجبور به تیمّم خواهد بود.

ج: در قصائد دینی: مثل این بیت «عرفی شیرازی»:

ایـن بـارگاه کـیست کـه گـویند بـی‌هراس
کای اوج عرش سطح حضیض تورا مماس

که با توجه به صفت «اغراق» حتی اوج عرش را با سطح پایین گنبد «نجف» مماس شمرده، یعنی گنبد از بالاترین نقطهٔ عرش نیز بلندتر است.

۶ـ اصل شیوهٔ هندی

ابهامی که بر اثر پایبندی به رعایت ریزه‌کاری‌های شیوهٔ هندی است و فهمیدنِ آن مستلزم دقت بسیار. مثلاً این بیت «صائب»:

زدم در بحر وحدت غوطه‌ها از چشم پوشیدن
یکی گردد به دریا، چون حباب از خود نظر بندد

بدین معنی که با توجه به مختصات شیوهٔ هندی، شاعر، مضمون را به غریب‌ترین و دقیق‌ترین وجه ساخته است. و آن مضمون چیست؟ راز یگانگی با دریای وحدت، چشم‌پوشی از دنیاست. اما با این بیان که: چون حباب از خود نظر بست (حباب شبیه حدقهٔ چشم) و به خویشتن خویش اعتنا نکرد، به مرحلهٔ فنا خواهد رسید و با دریا یگانه خواهد شد و به اصلش خواهد پیوست. یا این بیت دیگر از «صائب»

بسکه در لقمهٔ من سنگ نهفته است فلک
بی‌تأمل نگذارم به جگر دندان را

که فهمیدن و حل شدن آن به دقتی همچون دقت در یک صورت مسئلهٔ ریاضی نیاز دارد نخست توجه به سنگ‌هایی که ممکن است در لقمهٔ غذا پیدا شود. دوم: این را تقصیر فلک گذاشتن. سوم: توجه به اینکه وقتی مرتب در لقمهٔ غذا سنگ بود، غذاخوار احتیاط بیشتری می‌کند. چهارم: به یادآوردن دندان روی جگر گذاشتن، کنایه از صبر و تحمّل کردن، و سرانجام که از مجموع این کنجکاویها، بیت بدین صورت حل می‌شود:

از بس فلک در لقمه‌های من سنگ گذاشته است، دیگر محتاط شده‌ام؛ تا آنجا که بی‌تأمل دندان بر لقمه نمی‌گذارم. اما در پشت این ظواهر تازه، معنی دیگری نیز نهفته است.

توضیح اینکه شاعر با دندان به جگر گذاشتن خواسته است بگوید: صبر و تحمل من بی‌حساب هم نیست.

۷ـ اصل تشبیه و استعاره

ابهامی که معلول توجه به تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه و دورپردازی‌های تخیل و قدرت نمایی‌های شاعر از این دست است. مثلاً این بیت «امیر معزّی»

دودی بـــر آتش رخ، لرزان از آن ســببی
درعـی ز مشک سیه، پـرحـلقه زان قِـبَلی

به این معنی که تا ندانیم در شعر قدیم، رخ را به آتش و موی را به مشک سیه تشبیه می‌کنند و نیز زلف را به دود و حلقه‌های زلف را به زره و درع، نخواهیم فهمید که: ای زلف معشوق اگر تو «دود» نیستی پس چرا بر آتش رخ می‌لرزی و اگر «درع» نیستی از چه روست که از مشک سیه پر از حلقه‌ای. یا این بیت از «منوچهری»:

وان گــل ســوسن مـانندهٔ جامی ز لبن
ریــــخته مــــعصفر ســوده مـیان لبـنا

توضیح اینکه گل سوسن کاسه‌وار و سپید رنگ را به جامی از شیر و میان این کاسه را که همچون گل نرگس است به معصفر، (گیاه سودهٔ زرد رنگ) ریخته در جام شیر مانند کرده است.

۸ـ اصل فضا و فضاسازی:

ابهامی که معلول فضاهای بی‌انتها و ناشناخته‌ای است که شاعران واقعی همچون مولوی و حافظ و با نیروی تخیّل و قدرت شکافندگی ذهن خود می‌خواهند آن فضاها را بشناسند و در آن نفوذ کنند و از آن جهانی روشن و بی‌انتها بسازند. به همین لحاظ درست‌تر این است که تنها این نوع از ابهام را «ابهام» (باتوجه به معنی مصطلح آن) و آن انواع دیگر را «غموض» یا «تعقید» یا «اغلاق» یا «اشکال» بنامیم. چرا که این «ابهام» خود خمیرمایه و ذاتیِ شعر است و در حقیقت تعریف شعر منوط و مربوط بـه آن است. به عبارت دیگر این «ابهام» در ذات فضایی است که شاعر قصد نـفوذ در آن و کشف آن را دارد و نه اینکه تعمداً فضایی ساده را به انحاء گوناگون (همچنان که بـه اشاره رفت) مبهم و کدر کند. بنابراین وقتی حافظ می‌گوید:

دوش دیـدم کـه مـلائک در مـیخانه زدنـد
گـل آدم بســرشتند و بــه پـیمانه زدنـد

ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت
با من خاک‌نشین بادهٔ مستانه زدند

در همان نگاه اول پیداست که این شعر، نه‌بر لغات مشکل اشتمال دارد نه بر اصطلاحات و کنایات و نه معلول بهم خوردن اجزاء کلام از نظر نحوی است و نه تعمّد در ارائه نوعی بیان مشکل یا نوعی زبان خاص شعری و نه تظاهر به تسلّط بر علوم و فنون عصر و نه حاصل توجه بیش از حدّ به صنایع بدیعی است؛ نه آن نوع اغراق‌ها و مبالغه‌ها را در بر دارد و نه آن ریزه‌کاری‌های هندی‌وار را و نه تعقیدی راکه بر اثر توجه مستقیم به تشبیهات و استعارات زائد به وجود می‌آید. و نه همچون معماست و چیستان. هیچکدام از اینها و با این همه در بردارندهٔ ابهام به معنی واقعی و شعریِ آنست. شعری با فضایی بی‌انتهاکه هیچوقت به پایان نمی‌رسد و مسلم است که جز با تخیّل و شعور کافی نمی‌توان در فضای آن وارد شد. بخصوص توجه شود، می‌گویم در فضای آن وارد شد و نه آن را حل کرد. همچون در آن انواع ابهام، و به ویژه در یکی دو نوع آن که گویی مسئله‌وار قابل حلّ بود و این یکی از خصوصیّات شعر واقعی است که صرفاً با استعداد و آمادگی ذهنی باید کلید ورود در فضای آن را یافت.

باری در این دو بیت، حافظ فضایی ایجاد کرده است ضدّ عادت و ضدّ قرارداد که هیچگاه تمامی حدود آن را نمی‌شود مشخص کرد. به عبارت دیگر وقتی که خواننده به مجموع تصاویر این شعر می‌اندیشد عاجز از دست یافتن به همهٔ جوانب آن فضاست. و آنچه مسلّم است او از اولین شاعرانی است که خط معتاد این محتوای خاص را از صفحهٔ اذهان شاعران سترده است و آن محتوای خاص اینکه: معمولاً در ذهن شاعران بر بال ابرها نشستن و در آسمان‌ها پرواز کردن و بالاخص، آرزوی همبالی با فرشتگان داشتن، سابقه‌ای دیرینه داشته است اما اکنون این حافظ است که آن‌ها را به کرهٔ خاکی می‌کشد و بدینسان با زبانی غیرمستقیم به تشخّص انسان ارج می‌نهد. ولو اینکه این ارج‌گذاری مایهٔ قرآنی داشته و براساس اصل خلیفةاللهی انسان و فضل او بر ملائک باشد. چراکه همهٔ شاعران پیش از حافظ نیز از این «مایه» استفاده کرده‌اند ولی هیچکدام به ساخت فضایی اینچنین نتوانسته‌اند بیندیشند. شما کافی است تنها حرکت عینی ساکنان حرم راکه با چنان کلمات مبهم و پوشیده، محصور و

رازآمیز (حرم، ستر، عفاف، ملکوت) توصیف شده‌اند در نظر بگیرید، و نیز در نظر بگیرید مأموریت آنان را به خواست شاعر (انسان رانده شدهٔ دردمند مجبور بر خاک و در خاک، که محکوم سرنوشت ازلی است) و «ساخت» پیمانه‌ای که از همان خاک آدم سرشته شده و در همان است که جوهر غم‌شکن و دردزدای انسان محکوم و مصیبت‌زده ریخته می‌شود، تا نسبت به راز ایجاد این فضای عجیب که شعر محض است با صورتی دقیق و جالب و محتوایی عمیق و جاذب پی ببرید.

و این همان فضایی است که بر ما اندیشیدن به عظمت انسان را فرض کرده و نه در یک نقطه، بل در هر نقطه‌ای که بتوان ایستاد و به این فضا نگریست و در اندیشه فرو رفت و دچار حیرت شد و متوجه این اصل نیز بود که این همه هیچ نیست مگر نشانهٔ ذهن سازنده و متشکل و فضاساز و صورتگر بدیع و عجیب حافظ که در زیر مهی از ابهام واقعی در گوشه‌ای بر خلوت خاک، اینچنین انسان و فرشته را در کنار هم می‌نشاند. فرشته عاقلی که به دعوت انسان عاشق، همدرد و هم شراب او می‌شود.

این است ابهام واقعی که در ذات این فضاست و نه چون انواع ابهام‌هایی که بر شمرده شد و درست مشمول این سخن جالب «سن ژون پرس» که: «اگر از تاری و ابهام شعر شکوه کنند، این صفت در ذات خاص او که روشنی بخشیدن است وجود ندارد. این تاری در کار شبی است که شعر وظیفهٔ کشف‌اش را دارد. در روان و رازی است که موجود بشری در آن غوطه‌ور است»

اکنون پس از این مقدمات می‌توان به اختصار گفت که اگر شعر واقعی امروز، مبهم به نظر می‌رسد، به چند عامل بستگی دارد:

نخست: از این روست که این ابهام در ذات فضاست. چرا که شاعر واقعی امروز سر آن دارد تا در دنیاهایی نفوذ کند که در زیر پرده‌ای از اعتیادات ما خفته و نهفته‌اند. دنیایی ضد عادت که چون کشف شد، بدیهی است که برای ناآشنایان مه‌آلود و رازآمیز و مبهم خواهد بود. و چه خوب می‌گوید: «ژان کوکتو»: «سنن و عادات و حافظهٔ ما حجابهایی هستند که امور و حوادث را از نظر ما مخفی نگاه می‌دارند و به عنوان سوابق ذهنی، تنبلی فطری ما را یاری می‌کنند ـ شعر اشراق بلا واسطه‌ای است که واقعیات مخفی از انظار ما را برملا می‌کند. شعر پرده‌ها را می‌درد و هرچیز را در زیر نوری رخوت‌زدا، عریان و برهنه نشان می‌دهد.»

دوم: این ابهام از این روست که شاعر واقعی امروز با توجه بیش از حدّ به اصل «شخصیت بخشیدن به اشیاء (Personification=) (که در شعر ما خود سابقه‌ای دیرینه دارد و یکی از مبانی تعریفی شعراست) به هرچه در چشم‌انداز اوست صفات انسانی می‌بخشد و در حقیقت چون این ذهنیات پیچیدهٔ آدمی است که به اشیاء تحمیل می‌شود و در واقع تار و پود فضای شعری او را می‌بافد، آن رازآمیزی و ابهام را به وجود می‌آورد.

سوم: و نیز این ابهام از این روست که شاعر واقعی چون اصولاً روشنگر آن زوایای تاریک است و می‌خواهد آن دنیاهای ناشناخته را روشن کند، مجبور است حد شعر را از نظر ماهیت وجوهر نگهدارد. توضیح اینکه اگر بیش از حد لازم، این حالت روشنگرانه را با توضیحات و توجیهات زائد بیالاید، بیش یاکم به شیوه‌های استدلالی نزدیک خواهد شد و از خط شعر به دور خواهد افتاد. و این خود بهترین دلیل است‌که ابهام همواره همراه با شعر خواهد بود. و اگر نبود به تجربه مسلم شده است که معمولاً از تعریف خود عدول کرده و از مرز حساس و باریک خود به درهٔ نثر درغلتیده است.

چهارم: و همچنین این ابهام از این روست که شاعر واقعی امروز برخلاف ناظمان پیچیده‌گو، تعمداً شعر را پیچیده نکرده است، بلکه بر آن بوده تا به دنیایی و فضایی خاص خود دست یابد. بنابراین در شعر به ایجاد روابطی می‌پردازد که در حقیقت از مجموع این روابط است که شعر، ساختاری مخصوص به خود می‌گیرد و با کشف کلیدی که در بطن آن روابط نهفته است، خواننده را در فضای خود وارد می‌کند. بدین معنی که مثلاً وقتی شاعر «شب تاریک» را به هیئت «رودی سیاه» می‌بیند که در مردابی فرو می‌ریزد:

تاریک‌ترین شبان بی‌شبگیر
رودی‌ست سیاه
رودی‌ست
فرو رونده
در مرداب

تا اینجا حرکت شعر طبیعی است و ساده و توصیف هر «رودی» که ممکن است به «مردابی» بریزد. اما وقتی شاعر به این سطر می‌رسد:

من شب را
قطره
قطره
می‌نوشم

دیگر ایجاد «رابطهٔ شعری» کرده است. یعنی همینجاست که فهمیده می‌شود این «من» منی که شب را (= رود را) قطره قطره می‌نوشد، همان «مردابی» است که در آغاز شعر از آن سخن گفت. بنابراین در شعر امروز یکی نیز وجود این گونه رابطه‌هاست که ایجاد ابهام می‌کند و ناچار خوانندهٔ شعر، تا این روابط را کشف نکند، شعر را نخواهد فهمید.

پنجم ـ و این ابهام، باز از این روست که در شعر امروز بیش از همیشه بیان‌های تازهٔ شعری دیده می‌شود. بیان‌هایی که با توجه به عدول منطقی از قواعد نحوی زبان و حذف بسیاری از زوائد براساس ایجاز تحول می‌یابد و شکل می‌گیرد. و این «ایجاز» از آنجاکه دنیایی از اندیشه شعری را در شعری یابندی یا حتی سطری خلاصه می‌کند، خود به خود کافی است تا شعر امروز را به سوی «ابهام» سوق دهد. بخصوص که شعر امروز ما رفته رفته به مرحله‌ای رسیده است که به ناگزیر از منطق نثر می‌گریزد. و این گریز بیشتر از هر عامل، مدیون دورپروازی‌های خیال شاعرانی است که زبان را تنها به عنوان «وسیله» (همچون زبان نثر) نمی‌شناسند بلکه «هدف» نیز می‌دانند. و در هر حال همین بیان‌های گوناگون است که به طرف مرکز یا هستهٔ اصلی شعر حرکت می‌کند و از مجموع این حرکت‌ها بر گرد هستهٔ مرکزی، ساختمان نهایی شعر، شکل می‌گیرد.

چنین است که هرچه نحوهٔ بیان تازه‌تر و قوی‌تر و پیشرفته‌تر باشد، در حقیقت مبین آن است که شاعر، بیشتر رعایت ایجاز کرده است. پس «ایجاز» (چنانکه به اشاره گذشت) از آنجاکه دنیایی از اندیشهٔ شعری را در سطری یا بندی یا شعری می‌گنجاند، در حقیقت لازمهٔ هر شعر پیشرفته‌ای است و یکی از مهم‌ترین عواملی است که شعر را مبهم جلوه می‌دهد. تا آنجاکه خود یکی از وجوه بارز شعر و نثر نیز می‌تواند بشمار رفت. منتها این «ایجاز» (جز در موارد استثنایی همچون بسیاری از ابیات حافظ و غزلیات شمس و گهگاه دیگران) در شعر قدیم بیشتر «ایجاز»ی است که به اقتدار در سخنوری ارتباط دارد و نه ایجازی که خود ذاتی شعر است و در اشعار موفق امروز بیش یا کم متجلی است. چراکه ایجاز در شعر قدیم بیشتر کمّی یا لفظی است، که آن

هم یا کلی است (همچون یک قصیده مدحیه که می‌شود بسیاری از ابیات آن را بی‌اینکه هیچ لطمه‌ای به کل آن وارد شود برداشت) یا جزئی، که به بیت بیت قصیده مربوط می‌شود. مثلاً در این دو بیت:

این راست دست توست که در لحظه‌های سیر
اینگونه نطق داده قلم را چو ناطقان

وین دست چپ، که داده به سنگینی سکون
بر حلقهٔ نگین نظری تیز و نکته‌دان

آنچه در وهله اول به نظر می‌رسد، این است که ناظم این چند سطر بسیار کوشیده است تا حتی‌الامکان این محتوا را که محتوایی مدحی است با کمترین کلمات و در کمترین ابیات بگنجاند. در صورتی که ممکن بود ناظم دیگری همین محتوا را در چندین بیت می‌آورد. اکنون تصور کنید آیا از این کوتاه‌تر نیز (مثلاً در یک بیت) می‌توان همین محتوا را با همین مقدار کلمه بیان کرد؟ و می‌بینیم که «انوری» بیان کرده است:

آنکه به سیر و سکون یمین و یسارش
نطق و نظر داده‌اند کلک و نگین را

بدین معنی که پادشاهی که دست راست‌اش در هنگام حرکت به قلم نطق داده است و دست چپ‌اش، در هنگام سکون، به نگین، نظر. اکنون توجه شود با این که در آن دو بیت (از نظر کمّی) امکانات بیشتری برای شاعر بوده است، باز هم نتوانسته است به این درجه از اقتدار، یعنی در یک بیت محتوا را بیان کند. بنابراین پیداست که اگر بتوان محتوایی را تنها در یک بیت گنجاند (همچنان که انوری گنجانده) فضای آن یک بیت بسیار مبهم‌تر از فضای آن دو بیتی است که همان محتوا را بیان کرده است. هم اینجاست که میزان اقتدار یک شاعر از نظر تسلط به زبان و بیان نیز معلوم می‌شود.

در صورتی که ایجاز در شعر امروز ایجاز کیفی یا معنوی است. یعنی فشرده‌ای است از جزئیاتی مشروح. برای مثال وقتی می‌خوانیم: «نقل است که شبلی گفت آن شب بر سر گور او (=حسین بن منصور حلاج) شدم و تا بامداد نماز کردم. سحرگاه مناجات کردم و گفتم الٰهی این بندهٔ تو بود مؤمن و عارف و موحّد، این بلا با او چرا

کردی خواب بر من غلبه کرد و به خواب دیدم که قیامت است و از حق فرمان آمدی که این از آن کردم که سّر ما با غیر گفت.» و به دنبال آن، این بیت حافظ را مرور می‌کنیم:

گـفت آن یـار کـز او گشت سرِ دار بـلند
جرم‌اش این بود که اسـرار هـویدا مـی‌کرد

به عیان می‌بینیم فشردهٔ همان مشروح سخن عطّار در تذکرةالاولیاست که در قالب تنها یک بیت احیا و بازگو شده‌است. یعنی ایجازی که صرفاً شکلی از کلیّتی است که شعر متوجه آن است.

و اما جز این ایجاز در مفهوم، گاه نیز (وچه بسا بیشتر) این ایجاز به اعتبار گریختن از منطق نحویّ است. بدین معنی که شاعر امروز حتی‌الامکان سعی دارد با برداشتن ادات تشبیه و زائده‌ها و حشوها و با عوض کردن جای صفات و قیود با یکدیگر، نیز با اسمهایی که به صورت صفت درمی‌آیند، هرچه بـیشتر نـحوهٔ بـیان را تـازه‌تر کـند. بنابراین وقتی چنین سطری در شعر امروز دیده می‌شود:

شب همیشهٔ نی‌های استخوانی تو بر لب همیشهٔ مرگ

مسلم است که در ابتدا برای اذهان ناآشنا، این توهم را به بار خواهد آورد که این نحوهٔ جمله‌بندی از نظر زبان فارسی درست نیست. مگر بیایند و بیان بسیار موجز و فشردهٔ آن را بشکنند و به صورتی نثروار بازنویسی کنند، تا مفهوم آن به این صورت روشن شود: «از آن شبی سخن می‌گویم که جز پوستی و استخوانی با تو نبود، نشسته بودی و شبح مرگ در کنار تو ایستاده بود و گویی از استخوان تو «نی»یی ساخته و بر لب خود نهاده بود و در آن می‌دمید» بدین معنی کـه اگـر شـاعری سـنتی، هـمین مـضمون را می‌خواست بگـوید، عـین ایـن بـیان نـثر گـونه را مـوزون مـی‌کرد و نـام آن را شـعر می‌گذاشت. اینجاست که می‌توان گفت شعر واقعی امروز، شعری است که از مجموع سطوری همچون سطر بالا (که در غایت ایجاز است) به وجود آمده است. یعنی غیر از ارتباط کلمات در هر مصراع، سطرهای شعر نیز در کل شعر به صورت عمودی با یکدیگر ارتباط دارند. و هم این ایجاب می‌کند که وقتی همهٔ سطور شعر از آن ایجاز برخوردار شد، کل متشکل شعر نیز تـمامی ایـن ایـجاز را در بـر داشـته بـاشد. و در حقیقت با توجه به همین ایجاز کیفی و عمودی است که شعر، «ساختمند» می‌شود. و

چون «ساختمند» شد، دیگر قابل هیچگونه تلخیصی نمی‌تواند بود. زیرا هر شعر فضایی و دنیایی است که منطق و قوانین خاص خود را دارد. آنچنان که اگر برای آن شکلی عینی و متجسم متصور شویم، بدیهی است هر تکه‌ای از آن را برداریم به ماهیت شعر لطمه زده‌ایم. در صورتی که در آن انواع ایجاز، همچون شعر «انوری» به ماهیت آن کمترین لطمه‌ای نخواهد خورد، بلکه فقط به کوتاهی و تلخیص خواهد رسید.

بنابراین اگر شعر «ساختمانی» تلخیص‌پذیر باشد، در حقیقت خانه‌ای است که به صورت خانه‌ای کوچکتر درآمده است. و نه در مثل، به هیئت خیابانی یا میدانی یا هر شکلی دیگر. و برعکس در اشعاری که فاقد این استخوانبندی و تشکّل و ایجاز و فشردگی و در نتیجه «ابهام» منظور ماست و از جمله شعرهای «حرفی» (غیر «ساختمند») است، بی‌اینکه لطمه‌ای به آن وارد شود، هر تکه‌ای و پاره‌ای از آن‌ها را می‌توان برداشت. چرا که اینگونه شعرها در حکم «خط» هستند و پیداست که اگر ما قسمتی از یک خط مستقیم را برداریم، باز هم همان «خط» خواهد بود. در صورتی که اشعار «ساختمند» به دایره می‌مانند و روشن است که اگر تکه‌ای از دایره برداشته شود، دیگر هیئت دایره نخواهد داشت. و البته این اصلی است که تنها در شعرهای «ساختمند» نیمایی امروز دیده می‌شود و نه شعر سنّتی معاصر، که صرفاً به اعتبار محتوای تازهٔ خود متّصف به صفت «معاصر» شده است.

اکنون پس از عبور از کنار دو مسیر شعر «سنت‌گرا» و «نوگرا»ی امروز، می‌توان نظری به قفا افکند و برای این که نمایی کلّی از آن چشم‌انداز را در نظر آورد، به موضوع‌ها و قالب‌های معمول و متداول شعر معاصر ایران چشم دوخت و با نام شاعرانی که هرکدام به یک یا چند نوع از انواع شعر اقبال کرده‌اند و در واقع مهمترین آثار خود را در آن قوالب به وجود آورده‌اند، آشنایی یافت.

الف: موضوع‌های شعر سنّت‌گرای معاصر

همچنانکه به اشاره گذشت، شعر معاصر ایران از دوران مشروطیت، با موضوع‌هایی به تأثیر از جریان‌های خاص زمان آغاز شد. تحریک حس بیداری مردم و تحریض آنان به درک موقعیت و آشنایی با معنی استبداد و مفهوم فرهنگ و اصل حرّیت و آزادی، اصلی‌ترین هدفی بود که در آثار منظوم این دوران احساس می‌شد.

دورانی که نه تنها زبان شاعران، همان زبان مردم بود، بلکه عواطف و احساسات آنان نیز، با عواطف و احساسات مردمی که غالباً با خواندن و نوشتن آشنایی نیافته بودند، آمیختگی و اشتراک داشت. گویی که «منِ» شاعر، «منِ» آنان و این اندیشه‌ها و خواستهای آن‌هاست که در آثار مختلف باز تافته است.

بعد از این زمان، شاعران معاصر سنت‌گرا اغلب به موضوعات اجتماعی و انتقادی پرداختند. و حتی در اشعار وصفی و غنایی نیز که احتمال تجرید و انتزاع و بیان عواطف شخصی در آن‌ها بیشتر است، از خطابهای اجتماعی دریغ نکردند.

اما در دهه‌های اخیر، به موضوع‌های متنوع در آثار سنت‌گرایان بسیار می‌توان برخورد و باید گفت برخی از این موضوع‌ها از قدیم نیز مطرح بوده‌اند، منتها رنگ امروزین یافته‌اند. و اما بعد از سال ۱۳۵۷، انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی باعث شد که موضوع‌های دینی و روحانی و مدح و نعت بزرگان اسلام و دو اصل شهادت دوستی و وطن‌پرستی نیز به عنوان مواضیع غالب شعر، خاصه در سه قالب سنتی مثنوی و غزل و رباعی مورد توجه شاعران مختلف قرار گیرد.

ب: قالب‌های شعر سنت‌گرای معاصر

در دوران مشروطیت اگرچه موضوع‌های شعری تغییر یافت، اما قوالب شعری - آنچنان که باید - تغییر نکرد. و اگر غزل بیش از سایر انواع شعر رایج شد، شاید به این دلیل بود که مردم با این نوع شعر، الفتی بیشتر داشتند و بویژه چون رنگ اجتماعی گرفته بود، قدرت تأثیر و تحریض بسیار در روحیهٔ آنان داشت.

اما همین که این ایام سپری شد و به دوران آرامش پس از طوفان رسید، یکبار دیگر همهٔ این قوالب (قصیده، غزل، قطعه، مثنوی) به شکل سابق خود معمول و مرسوم شد و بیش از گذشتن هشتاد سال از دورهٔ دوم مشروطیت و استبداد صغیر، همراه با دو قالب جدید، که از آن‌ها به نوعی «مسمّط - ترکیب نو» و «چارپاره» می‌توان تعبیر کرد، همچنان تداول خود را تا سال ۱۳۵۷ محفوظ داشت. ولیکن از این سال به بعد این دو قالب اخیر، در درجهٔ اول با ظهور دوبارهٔ قوالب مثنوی و غزل و رباعی و در درجهٔ دوم قالب‌های قصیده و قطعه (در کنار شعر نیمایی و آزاد و سپید که همچنان به حرکت طبیعی خود ادامه می‌داد) از تداول گذشته خود افتاد. در هر حال از قوالب

سنتی متداول در این دوره، کمتر و بیشتر ـ و بی هیچ ترتیب خاص ـ می‌توان به این قالب‌ها اشاره کرد:

۱ـ قصیده

این نوع شعر، که بیش از همه انواع دیگر، قالب مطلوب و محبوب اساتید متأخر و معاصر، همچون «ادیب الممالک فراهانی» «ادیب پیشاوری» «ادیب‌السلطنهٔ سمیعی» «شوریدهٔ شیرازی» و چند تن دیگر بوده است، در آثار «ملک‌الشعراء بهار» به اوج جلوه‌گری خود رسید و «بهار» شاخص‌ترین آثار خود را در این قالب به وجود آورد. و نسل پس از خود را به صرافتِ طبع آزمایی در قصیده سرایی انداخت. «پروین اعتصامی» «امیری فیروزکوهی» «رعدی آذرخشی» «بدیع‌الزمان فروزانفر» «لطفعلی صورتگر، جلال‌الدین همایی، فرخ خراسانی، علی اصغر حریری، حسین مسرور و مهدی حمیدی از آن جمله بودند و بعد از اینان نیز مظاهر مصفّا، محمود منشی، مهرداد اوستا، حمید سبزواری و عده‌ای دیگر، با این تفاوت که در برخی از این قصائد هیچ نشانه‌ای از زمان امروز، که بتواند به منزلهٔ وجه فارق از قصائد متقدّمان تلقی گردد، دیده نمی‌شود.

۲ـ مثنوی

این نوع شعر در آثار «ایرج میرزا» به اوج درخشش رسید و پس از او بسیار شاعران دیگر نیز به این قالب اقبال کردند. حسین مسرور، پرویز خانلری، مهدی حمیدی و... از جمله شاعران نوپرداز هم، نیما یوشیج، احمد شاملو، سیاوش کسرایی، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و از همه مهمتر هوشنگ ابتهاج، و شاعران جوان‌تر نیز، تا آنجا که می‌توان گفت کمتر شاعری است که در مجموعه‌های او به یکی دو مثنوی نتوان برخورد.

و اما پس از سال ۱۳۵۷، با ظهور انقلاب اسلامی و به دنبال آن وقوع جنگ تحمیلی یکبار دیگر این قالب مورد توجه قرار گرفت و برخی از شاعران، از آن به عنوان مناسبترین و گسترده‌ترین عرصه برای بیان معتقدات و احساسات اسلامی و انسانی خود استقبال و استفاده کردند. بخصوص «علی معلم» کم گو و گزیده گو و «احمد

عزیزی» زیاده‌گو و ناگزیده‌گو، و به تبع آن‌ها شاعران دیگر هم، و بالاخص موسوی گرمارودی (که از دیرباز سابقهٔ شاعری داشت،) هر کدام با تکیه به فرهنگ اسلامی و مبانی تشیع و با توجه به بیان مدائح و فضائل بزرگان دین و اصل ایثار و شهادت در تاریخ شیعی به سرایش مثنویهای تازه و نو توفیق یافتند:

نخست: علی معلم، با توجه به این مختصات:

الف: اوزان بلند و غیرمعمول، خاصه بحور هزج و مضارع و مجتث:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع

مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات

مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات

ب: موسیقی کلام از طریق التزام در انتخاب قوافی:

از پیر مکتب زخم **تأدیب** آزمودم
ظلمات زندان **سراندیب** آزمودم

این حرف را در سحر **بودا** آزمودم
این ساحری را با **یهودا** آزمودم

ج: موسیقی کلام از طریق استفاده از قوافی مختلف در هر بیت:

از باغ اهل **وجد چیدم** این حکایت
با راویان **نجد دیدم** این روایت

سبو کشان به **شراب صراحت** افزودند
جگرخوران به **کباب جراحت** افزودند

د: ردیف‌های بلندِ چند کلمه‌ای:

وادی به وادی **می‌روند این کاروان‌ها**
تا شهر شادی **می‌روند این کاروان‌ها**

زین مایه تقصیر و عنا **شرمنده ماندیم**
خصمان ما کردند و ما **شرمنده ماندیم**

ﻫ: تقسیم مثنوی به قسمت‌ها و پاره‌های مجزا، که همچون قالب «ترجیع‌بند» که با بیت واسطة العقد به هم می‌پیوندند، این بندها نیز با بیتی ترجیعی به یکدیگر متصل می‌شوند. همچون این بیت:

این فصل را با من بخوان باقی فسانه ست
این فصل را بسیار خواندم عاشقانه است

در مثنوی طولانی «هجرت»، که هر پارهٔ مثنوی با رسیدن بدان پایان می‌یابد و با گذشتن از آن پارهٔ بعدی آغاز می‌شود، که در واقع راهی برای تداوم منطقی ابیات از نظر سیر محتواست. و البته با مختصاتی دیگر هم، وهمه نیز با زبانی پیچیده و دشوار، همراه با تعبیرات و ترکیبات و تخییلاتی که بعضاً زبان شعر «بیدل» را به یاد می‌آورد. و همه اینها که نشان می‌دهد، «معلم» در حیطهٔ کلام با پشتوانه فرهنگ مبتنی بر منابع تشیع و مبانی اسلام دستی توانا و قادر و ذهنی بُرّا و نافذ دارد. با شیوه‌ای فریبا و جاذب، که موجب اقبال برخی از شاعران از جمله حمید سبزواری، حسن حسینی و یوسفعلی میرشکاک و استقبال آن‌ها از آثار خود شده است.
دوم: احمد عزیزی، که اگرچه مثنوی‌های او در همان اوزان متداول سروده شده است، اما از نظر توسّع تخییلات غریب و بعید و تجمع ترکیبات نامتعارف و نامتعادل و بعضاً «بیدل»وار، که گاه نیز ناظر به نوعی حالت شورانگیزانهٔ غزل «مولانا»ست، چهره‌ای خاص دارد و چه بسا ناپرداختگی و ناسختگی و دور بودن از اسلوب دستور و کلام سالم در پاره‌هایی از مثنوی او نیز از همین سریان طبع و سیلان ذهن حکایت می‌کند. هرچند بعضی از ابیات آثار او چنین نشان می‌دهد که شاعر می‌تواند با تحمل و تأمل بیشتر از آن غرابت‌های کلامی و ترکتازیهای زبانی فاصله گیرد و به بیانی نو و ساده، همراه با تصاویر و تعابیر زیبا نزدیک شود:

شب، کنار لاله اردو می‌زدیم
صبح، سنجاقک به گیسو می‌زدیم

ما وجین راز می‌کردیم ظهر
نور را آواز می‌کردیم ظهر

یا:

آی مـــــردم بـــاغتان آبـــاد بـــاد
بـــیستون‌هاتان پـــر از فـــرهاد بـاد

مثنوی‌هایی که غالباً با وصف طبیعت آغاز می‌شود و با تمهیدات گوناگون و با توسّل به مناسبات و ترکیبات نو و تجنیسات سنتی، رفته رفته به موضوع اصلی گریز می‌زنند.

تـــیغ مـــهرت ســـر زد از بـــند قـبا
چـون بگـــوید بـر تـو مـرحب، مرحبا

یـــا عـــلی مـا مـرحب رای تـواییم
کشــــتهٔ تـــیغ تـــولای تـــواییم

راز گــــــو، طـــفل دبســـتانیم مـــا
تـــیغ واکـــن مـــرحـــبستانیم مـــا

ولی اغلب با سختگویی که ناشی از عبور ذهن از کوچه پسکوچه‌ها و پیچ و خم‌های تخییل بیدل وارِ هندی است:

مـا نـمی‌دانـیم پشت لحـظه چـیست
آن ور دیــــوار شـــبنم بـــاغ کـــیست

مـــا نـــمی‌گیریم دل را زیـــر نـــور
مـــا نـــمی‌نوشیم شـــبنم از شـــعور

دســـتمان خـــالی‌ست از ادراک نــاب
چشـــممان کـــور است از لمس شــهاب

روح مـــــا دیـــوارهٔ تـــعلیم‌هاست
چشـــممان گـــهوارهٔ تـــقویم‌هاست

دانـــه مـــی‌جوییم از طـــرح سـبوس
صـبح مـــی‌خواهـــیم از عکس خـروس

و دیگر علی موسوی گرمارودی، که مثنویهایش ـ هرچند قالب غالبِ دنیای شعر او نیست ـ با مثنوی‌های علی معلم و احمد عزیزی تفاوت بسیار دارد و با وجود ترکیبات و تعبیرات نو، در حوزهٔ بیان و شکل کلاسیک مثنوی است و بیشتر از همه نزدیک به بیان نظامی:

ای چـــادر عـــفت تـــو لولاک
از شـــرم تـــو شـــرم را جگـــر چـــاک

در بـــیشهٔ زرد غـــمنوردی
ســـر مشـــق کـــمال شـــیرمردی

۳ـ قطعه

اگرچه در این قالب نیز، غالب شاعران معاصر، یکی دو اثر یا بیشتر ساخته‌اند، و برخی بسیار موفق هم، همچون بعضی از قطعات «ایرج میرزا» «علی‌اکبر دهخدا» «ملک‌الشعراء بهار» و «رهی معیری»، اما بی‌هیچ تردید، تنها گوینده‌ای که باید او را قطعه‌سرایی به تمام معنی به شمار آورد، پروین اعتصامی است. و به تبع او، شاعرانی که پس از وی به قطعه سرایی اعم از قطعات جدی و طیبت‌آمیز در انواع هزل و هجو و طنز روی آوردند و هرکدام در زمینه‌ای ویژه آوازه یافتند. و از میان اینان می‌توان از «ابوالقاسم حالت» «غلامرضا روحانی» «ابوتراب جلی» «جلال بقایی نائینی» و «جعفر موسوی» شهیر به «خاکشیر» نام برد.

۴ـ غزل

غزل تنها قالبی است که از قرن هفتم و هشتم به بعد، با ظهور سه غزلسرای بزرگ مولوی، سعدی و حافظ، به عنوان مهم‌ترین و رایج‌ترین نوع شعر شناخته شده و تا امروز نیز همچنان از رواج و اهمیت نیفتاده است، در این قالب محبوب غالب اهل شعر، گذشته از «افسر» و «عبرت» و «شوریده» و «فرصت» و چند تن دیگر که هرکدام یک تا چند غزل ناب آفریدند، و غیر از گویندگان «راهنما»ی انجمنی همچون «شیدا» «ناصح» «فرات» «صغیر» «وحید» و «فرخ» و دیگر رؤسای «انجمن‌های ادبی» تهران و

شهرستان‌ها که بعضاً معروف‌ترین مطالع غزلیات سعدی و حافظ و صائب را به عنوان «طرح» و اقتراح پیشنهاد می‌کرده‌اند و بر مسند معلمان و مربیان شعر، با تصحیح غزل‌های تازه کاران، آنان را به ساختن ابیات «صاف» و بی «حشو» ره می‌نموده‌اند[1]، باید گفت بیشتر شاعرانی که در این نوع شعر به شهرت رسیده‌اند و هرکدام در توان خویش به خلق تعابیر تازه و کسب زبان خاص توفیق یافته‌اند، معمولاً خارج از حوزهٔ آن انجمن‌ها پرورده شده‌اند. و به عبارت رساتر، خود، استعداد خود را پرورانده‌اند.

از جملهٔ اینان، می‌توان از محمدحسین شهریار، امیری فیروزکوهی، رهی معیری، پژمان بختیاری، احمد گلچین معانی، ابوالحسن ورزی، عماد خراسانی، مشفق کاشانی، محمد قهرمان، هوشنگ ابتهاج و سیمین بهبهانی، نام برد که هرکدام با غزلی خاص خود به شهرت رسیدند. قالبی که در ادوار مختلف همواره درصدد آن بوده است که در دامان طبع شاعران مستعد، خود را باز یابد و باز سازد. چنانکه در قرن حاضر در زمان شاعران نامبرده، خاصه چند شاعری که هنوز زنده‌اند، همچون هوشنگ ابتهاج و بالاخص سیمین بهبهانی، بیش از همه خود را بازیافتند و غزل خود را باز ساختند و راه را برای شاعران جوان‌تر باز کردند. شاعرانی که برخی پیش از انقلاب به غزلسرایی جدید شهرت یافتند، همچون «حسین منزوی» «خسرو احتشامی» «عباس صادقی» «نوذر پرنگ» «ولی‌اله درودیان» و بعضی پس از انقلاب، امثال «محمّدعلی بهمنی» «یوسفعلی میرشکاک» «قیصر امین‌پور» «حسن حسینی» «نصراله مردانی» «احد ده‌بزرگی» «ساعد باقری» «علیرضا قزوه» «احمد عزیزی» «ایرج قنبری» «زکریا اخلاقی» «سهیل محمودی» «عبدالجبار کاکایی» «پرویز بیکی حبیب‌آبادی» و چند شاعر جوان دیگر، رفته رفته به سرایش غزل‌هایی توفیق یافتند که به تأثیر از حماسهٔ انقلاب در سال پنجاه و هفت و از سال پنجاه و نه به تأثیر از تبعات جنگ، از لحاظ تضمّن زبان و بیان و تصویر و ترکیب و فضا و محتوا، از

۱ـ و البته جز استادان نامبرده، از دیگر اساتید راهنما امثال اسماعیل امیر خیزی، سید ابوالقاسم حبیب‌اللهی (نوید)، ذکایی بیضایی، حسن بهنیا (متین)، بیریای گیلانی (شیدا)، صادق سرمد، یداله بهزاد، جعفر نوابخش (نوا)، محمود شاهرخی (جذبه)، ظابی شمیرانی و خلیل سامانی (موج) و برخی دیگر، که هر کدام در حوزه‌ای از حوزه‌های ادبی کشور، مسندنشین بوده‌اند، نیز نمی‌توان یاد نکرد.

غزل‌های سنتی فاصلهٔ بسیار گرفت. اگرچه با همهٔ نشانه‌های توفیقی که در برخی از آن‌هاست، هنوز همچون غزل «سیمین بهبهانی» که بی‌امضاء نیز شناخته می‌شود، غزل‌های اینان، جز در موارد نادر، قابل شناسایی نیست.

این غزل‌ها را می‌توان به دو نوع راستین و اصیل، و دروغین و بدیل تقسیم کرد. نوع نخست که غزلی است استوار و با اعتبار، با پختگی و سختگی اندیشه و زبان و نوع دوم که درست عکس آن است و بدیهی است که مختصات زیر تنها غزل‌های نوع نخست را شامل می‌شود:[1]

اول ـ ارتباط ابیات با یکدیگر

به این معنی که بر خلاف اصل استقلال ابیات در غزل‌های کلاسیک (جز دو مورد مستثنی) ارتباط ابیات هر غزل ـ و البتّه نه همهٔ غزل‌ها ـ بیش یا کم پیداست.

دوم ـ فضای حماسی ـ دینی

به تأثیر از انقلاب و جنگ، که به استثنای برخی از غزل‌ها همچنان جوهر و زبان غنایی که ویژهٔ این قالب شعری است گوهر و بیان حماسی غزل را دو زیر شعاع خود دارد. و گاه حتی بیان قصیده‌وار غزل نیز، به فضای حماسی آن کمک نمی‌کند:

دلم شکسته‌تر از شیشه‌های شهر شماست
شکسته باد کسی کاینچنین مرا می‌خواست

به استواری، معیارِ تازه بخشیدند
شما نه مثل دماوند، او به مثل شماست

۱ـ چرا که نوع دروغین دوم، عرصه ترکیب‌های گوناگونِ بی‌اعتبار و بی‌تناسب و غالباً بی‌معنا در زمینه‌های خالی و بی‌محتواست:

ترانه‌های سپید تو، نورِ خواب نداشت / که خواب مخملی‌ات، موج آفتاب نداشت
از آن چو حلقه به پای نگاه خود پیچم / که باغ چشم تو جز پیچک عتاب نداشت
چه گنبدی است که سقف کلام سبز تو بود / ولی ترانهٔ سرخ مرا جواب نداشت
تو آن ترانهٔ طاووسِ حیرتی در باد / که عکس چتر تو هر صبح بخت قاب نداشت
چو گاهواره سواری که داشت زین از موج / دریغ، آبیِ روح تو تاب آب نداشت
ز چشم سرخ تو افتاد همچو اشک و گذشت / از این کویر که جز چشمهٔ سراب نداشت

شما که اید؟! صفی از گرسنگی و غرور
که استقامت و خشم از نگاهتان پیداست

تخلّص غزلم چیست غیر نام شما
ز یمن نام شما خود زبان من گویاست

سهیل محمودی

سوم ـ تکیه بر فرهنگ تشیع:

به تأثیر از جوشش انقلاب و جنگ، که مشخصات آن در چند خط خاص جلوهٔ بیشتر دارد

الف ـ مدح بزرگان و پیشوایان دین و ستایش رهبری:

لبخند تو خلاصهٔ خوبیهاست
لختی بخند خندهٔ گل زیباست

پیشانی‌ات تنفس یک صبح است
صبحی که انتهای شب یلداست

در چشمت از حضور کبوترها
هر لحظه، مثل صحن حرم غوغاست

تو ابتدای کوثر جوشانی
سرچشمهٔ تو سورهٔ اعطیناست

قیصر امین‌پور

ب ـ استفاده از کلمات دینی و مذهبی خاصّه به تأثیر از جنگ و شهادت:

لاله ـ شقایق ـ خون ـ زخم ـ سوار ـ شیهه ـ پاسدار ـ پاسداران ـ رکاب ـ زین ـ دین ـ نماز ـ وضو ـ زیارت ـ برکات ـ نزول ـ جنازه ـ کفن ـ عتبات ـ تلاوت ـ قرآن ـ آیه ـ مسجد ـ ضریح ـ شهید ـ شهادت ـ مناجات ـ توحید ـ حمد ـ حرم ـ کبوتر ـ آدینه ـ وطن ـ سرب ـ خاک ـ اسطوره ـ ایمان ـ معجزه ـ مسلسل ـ عروج ـ خطیب ـ منبر ـ نوحه ـ بهشت ـ

قیامت ـ دوزخ ـ غربت ـ خنجر ـ شمشیر ـ تعزیر ـ جبهه ـ سنگر ـ چریک ـ منا ـ صفا ـ قنوت ـ رکوع ـ امن یجیب ـ اعطینا ـ سوره ـ کوثر ـ محراب ـ سرخ ـ سبز ـ صحن و کلماتی از این دست:

این بوی ناب وصال است یا عطر گلهای سیب است
این نغمهٔ آشنایی بوی کدامین غریب است
امشب از این کوی بن‌بست با پای سر می‌توان رفت
روشن، چراغ دل و دست، با نور «امّن یجیب» است
در مسجدسینه چیزی است، تا صبحدم نوحه‌خوانی‌ست
بر منبرگونه شبها، اینگونه اشکم خطیب است
با اشتیاق زیارت، یاران همدل گذشتند
انگار تنها دل من، از عاشقی بی‌نصیب است

علیرضا قزوه

ج ـ وجود ترکیب‌ها و تصویرهای نو ـ اعم از مأنوس و نامأنوس، برخی ناشی از ضربان و جریان انقلاب و جنگ و برخی ناشی از سکون و سکوت خلوت غربت: مصحف برگ، مضامین سرخ، پای غیرت، سجدهٔ احساس، نسیم خون، امیر ابر، نسیم صلوات، رگهای آزادی، زخم شیون، تنور قیامت، خون خورشید، مناجات سرخ، قلهٔ نور، عنکبوتان اساطیری، سلوک نظاره، معراجنامهٔ ملکوت، زلیخای تهمت، چریک باد، کاوهٔ بهار، زخم‌آگین، خونگریه، گلزخم، دل دریایی، دل ابری، چشمهٔ فریاد، کرامت آبی، فوارهٔ جستجو، خاک تغافل، الماس باران، کتیبهٔ غربت، دوستان آفتابی، قلندران آبی، کلاه گل، چوپان باران، صاعقهٔ عشق، بانوی شقایق، نیستان غربت، خمیازهٔ خیال و...

ترکیباتی گاه ساده و طبیعی و مناسب و گاه مشکل و متصنع و نامناسب، که از یک طرف ناشی از ذهن پیچیده و بسته و از طرف دیگر ذهن باز و گشادهٔ دو گروه شاعر ساده‌گو و سختگوست:

نمونهٔ ساده و طبیعی «عراقی»وار:

تو را گم می‌کنم هر روز و پیدا می‌کنم هر شب
بدینسان خوابها را با تو زیبا می‌کنم هر شب

مرا یک‌شب تحمل‌کن که تا باور کنی ای دوست
چگونه با جنون خود مدارا می‌کنم هر شب

تمام سایه‌ها را می‌کشم بر روزن مهتاب
حضورم را ز چشم شهر حاشا می‌کنم هرشب

کجا دنبال مضمونی برای عشق می‌گردی؟
که من این واژه را تا صبح معنا می‌کنم هرشب

محمدعلی بهمنی

نمونه مشکل و متصنع «هندی»وار:

به توفان گر زموج آئینه می‌دیدیم دریا را
چو نیلوفر ز روی آب می‌چیدیم دریا را

چراغ داغ ما روشن‌تر از فانوس تعلیم است
که در گرداب از خورشید پرسیدیم دریا را

به‌ذوق گریه پی بردیم از آن روزی که چون ساحل
دهان واکرده یک پیمانه خندیدیم دریا را

نشان از موج در عالم نبود آنجا که چون توفان
شنا کردیم در گرداب و پوشیدیم دریا را

یوسفعلی میرشکاک

د ـ توجّه به زبان متداول و مردمی در غزل:

بیا به خانهٔ آلاله‌ها سری بزنیم
ز داغ با دل خود حرف دیگری بزنیم

به یک بنفشه صمیمانه تسلیت گوییم
سری به مجلس سوگ کبوتری بزنیم

قیصر امین‌پور

هـ- توجه به ردیفهای تازه و چشم‌گیر، اعم از اسمی و فعلی:

هــــلا پــــاسداران آئــین ســـرخ
ســـواران شـــوریده بـــر زیـــن ســرخ

بـــه شـــعر دلیـــری تــصاویر سـبز
بـــه دیـــوان مـــردی، مـضامین ســرخ

حسن حسینی

ما را خوش است سیر سکوتی که پیش روست
گشت و گذار در ملکوتی که پیش روست

بــر گــیسوی تــغزل مــا شانه مـی‌کشد
شیوایی دو دست قنوتی که پیش روست

زکریا اخلاقی

۵- ترکیب‌بند

این نوع شعر، که در حقیقت با «ترکیب‌بند» قدیم تـا حـدودی تـفاوت مـی‌کند و معمولاً به شعرهایی از سه مصراع تا هفت، هشت مصراع و با قافیه‌بندی جدید اطلاق می‌شود، بیشتر در این پنج شش دهۀ اخیر و اغلب برای مفاهیم حسی و عاطفی به کار گرفته شده است. گذشته از پروین اعتصامی که در این قالب (خاصه در بیان عـاطفۀ مادری) قطعاتی مؤثر و زیبا به وجود آورده، عـلی اکـبر دهـخدا، پـژمان بـختیاری، محمدحسین علی‌آبادی، نیز از جمله گویندگانی هستند کـه کـم یـا بـیش بـه خـلقِ ترکیب‌بندهایی از این نوع توفیق یافته‌انـد. امـا امـروزه روز، چـون دوران تـخیّلات شاعرانۀ رمانتیک به سر آمده است، این نوع قالب نیز چندان مورد توجه نیست.

۶- چارپاره

چارپاره نیز یکی از انواع جدید شعر بود که کم یا بـیش مـورد اسـتقبال شـاعران سنت‌گرا واقع شد. شعرهای «شباهنگ» و «کبوتران من» از بهار از بهترین نمونه‌هایی

است که در این قالب به وجود آمده است. این چارپاره‌ها با نوع چارپاره‌ی مطمع نظر نوپردازان، از نظر صوری و ظاهری تنها یک تفاوت دارد و آن، اینکه در این چارپاره‌ها به غیر از مصراع‌های دوم و چهارم، مصراعهای اول و سوم نیز همقافیه‌اند.

۷ـ رباعی و دو بیتی

گذشته از خیام که رباعیات اندکشمار او از دیرباز همهٔ آفاق جهان را گرفته است و نیز گذشته از باباطاهر که دوبیتی، همراه با نام اوست، شاعرانی که در ادب پارسی با دو قالب رباعی و دوبیتی به جد محشور بوده‌اند، در رباعی: ابوسعید ابوالخیر، عطار، مولانا، بابا افضل و ... و در دوبیتی: امثال بندار رازی، صوفی مازندرانی، مغربی تبریزی و... هر دو از قالبهایی است که در طول تاریخ ادبیات ما همواره در حاشیه حرکت کرده و جز به تفنّن مورد استفادهٔ شاعران قرار نگرفته است. حتی در دورهٔ مشروطیت و بحران‌های اجتماعی و سیاسی دهه‌های اخیر نیز، که به اقتضاء یک بار دیگر قالب رباعی مطمح نظر شاعران واقع شد، (جز دو شاعر مستقل و منفرد دو بیتی سرا، همچون «فائز» و «مفتون») هیچ شاعری که بتوان او را رباعی‌پرداز و دوبیتی ساز نامید به ظهور نپیوست و این هر دو، همچنان حالت متفننانهٔ خود را حفظ کرد.

و اما پس از انقلاب، به دلیل خاصیت دو بیتی و رباعی، که آن، ظرفی کوچک برای گریز به دردها و شوق‌های ناگزیر انسانی، و این قالبی کوتاه، برای بیان لحظه‌های ناب و پر تب و تاب فکری و عاطفی است، این دو قالب، یک بار دیگر مورد نظر قرار گرفت و دوبیتی‌ها و به ویژه رباعیاتی سروده شد که ضمن حفظ خاصیت رباعی یعنی آماده کردن هرچه بیشتر خواننده و شنونده در سه مصراع نخست به قصد پذیرش «گریز» و ضربهٔ نهایی در مصراع چهارم، از نظر ظهور و حضورِ کلمات و اسماء و تصویرها و ترکیب‌های تازه و نو در ذهن شاعران متعهد و معتقد به مبانی و مبادی تشیع به مقتضای تب و تاب انقلاب و هیجان جنگ، با رباعیات کلاسیک تفاوت بسیار یافت. کلماتی همچون خون، حجله، وصیت، زنجیر، صخره، عرش، تیشه، دار، خدا، قبله، حسین، زینب، غربت، ذوالجناح، لبیک، ابوذر، قراولان، شهید، کربلا، شهادت، خنجر، شمشیر، خفاش، زخم، دوزخ، علقمه، تابوت، فرات، اشک، جنگ، مرگ، لاله، شقایق، دعا، نماز، مسلسل، جبهه، عروج، رکاب، سوار، پاسدار، و

ترکیباتی امثال صبح ظفر، گل محمدی، زخم‌های خورشیدی، نیلوفر نور، آغوش سحر، کوچهٔ آفتاب، خورشید شقیقه، ریشهٔ خون، دعوت ناب، اسطورهٔ ایمان، خورشید ولا، حیثیّت مرگ، چراغ شوق، کهکشان دل، سوار عشق، طایفهٔ نور نورد، مزرع سرخ شیعه، خون زلال کربلا، رود عشق، ظهور آتشین همراه با برخی از دیگر مختصاتی که در مورد غزل به اشاره گذشت، دلیل بر این مدعاست. و ما این تفاوت را در رباعی‌ها و دوبیتی‌های زیر به وضوح می‌توانیم دید:

رباعی‌ها:

مردی که طلایه دار مردان خداست
از طایفهٔ نور نَوَردان خداست

قطبی که مدار چشم او قبله نماست
قلب‌اش گل آفتابگردان خداست

قیصر امین‌پور

در جاری رود عشق تطهیر شدند
چون چشمه رها ز خاک دلگیر شدند

شفاف به شکل آبشاری ز شکوه
از خویش گذشتند و سرازیر شدند

حسن حسینی

آغوش سحر تشنهٔ دیدار شماست
مهتاب خجل ز نور رخسار شماست

خورشید که در اوج فلک خانهٔ اوست
همسایهٔ دیوار به دیوار شماست

علیرضا قزوه

پیکار علیه ظالمان پیشهٔ ماست
جان در ره دوست دادن اندیشهٔ ماست

هرگز ندهیم تن به ذلّت، هرگز
در خون زلال کربلا، ریشهٔ ماست

محمدرضا سهرابی نژاد

دو چشم شرمگین شد ماه و خورشید
ظهوری آتشین شد ماه و خورشید

حسین آمد به بالینِ برادر
به یکدیگر قرین شد ماه و خورشید

سهیل محمودی

دلم تنهاست ماتم دارم امشب
دلی سرشار از غم دارم امشب

غم آمد، غصّه آمد، ماتم آمد
خدا را این میان، کم دارم امشب

سلمان هراتی

من اینجا سرد سردم ای دل ای دل!
جدا از اهل دردم ای دل ای دل!

من و رفتن به سوی روشنایی
دعا کن بر نگردم ای دل ای دل!

علیرضا قزوه

شـــهیدان را بــه نــوری نــاب شــوییم
درون چشـــــمهٔ مـــهتاب شـــوییم

شـــهیدان هـــمچو آب چشـــمه پـــاکـــند
شگـــــفتا آب را بـــا آب شـــوییم

قیصر امین‌پور

ج ـ موضوع‌های شعر نوگرای امروز

بسیاری از گویندگان ادب فارسی را از طریق آثار آن‌ها ـ که غالباً حاوی موضوع‌های گوناگون است ـ نمی‌توان شناخت. به عبارت دیگر اینان آفرینندگانی هستند که با آفریدگان خود فاصلهٔ بسیار دارند. درست بر خلاف شاعران بزرگی همانند مولوی و حافظ، و حتی قصیده سرایانی همچون ناصر خسرو و خاقانی، که از طریق آثارشان می‌توان به چگونگی اندیشه و ذهنیت آنان به وضوح پی برد. زیرا کمتر به موضوعات مختلف و از پیش اندیشیده توجه داشته‌اند. توجهی از آن دست که فی‌المثل دربارهٔ «برف زمستانی» یا «شکوفهٔ بهاری» به وصّافی بپردازند، یا از «اعتماد به نفس» و «کار و کوشش» به صورت مجرد و مستقل سخن بگویند. بلکه صرفاً براساس فردیّت متفکر و ذهنیت متشکل خود شعر گفته‌اند. و این اصلی است که از سوی شاعران نوپرداز امروز نیز اعمال می‌شود. چراکه در این زمان کمتر شاعر موفق نوپردازی است که ازطریق اشعار او، به خصوصیات روحی و ذهنی و چهرهٔ واقعی وی به عنوان یک انسان درگیر زمان امروز نتوان پی برد. شاعرانی که چون از پشتوانهٔ فرهنگی انسان آگاه این زمان برخوردارند، جز زبان حال او نیز نمی‌توانند بود. بنابراین میان آنان و آثارشان فاصله‌ای نیست. آنان دیر زمانی است که در شعر خود زندگی می‌کنند. شعری که فقط یک موضوع دارد (اگر بتوان نام موضوع بر آن نهاد) و آن تصویر انسان امروز با همه روحیات و حالات مختلف اوست، در موقعیات مختلف. به عبارت کوتاه‌تر، موضوع شعر شاعر امروز، زندگی است. زندگی با نماهای گوناگون. چراکه هر شعر ارجمندِ امروز، عرصهٔ معماری کلام در چارچوب

ساختاری هنری است. یعنی شعر «ساختمند» که بسیاری از شعرهای به اصطلاح نیمایی و آزاد و سپید از آن دورند و صرفاً شعر «حرفی» یا حرفهای شاعرانه‌اند تا شعر. اگر چه در این حرف‌ها همچون اکثر شعرهای سهراب سپهری، دلنشین هم باشند. هرچند شعر این شاعر نیز هیچگاه با موضوع خاصی نیست، از آن گونه که فی‌المثل در اشعار نیمایی و بی‌وزن شاعران پس از انقلاب، خاصه در کار شاعران متعهد می‌توان دید. که همانطور که قصیده و غزل و مثنوی را با طرح عنوانی خاص می‌سرایند، در شعرهای کوتاه و بلند خود نیز (و البته به اقتضای زمان و ضمن احترام به احساسات و اعتقادات آنان) به موضوعهایی همچون جنگ و شهادت و مدح و وصف رهبران و بزرگان دین به طور مستقیم و مستقل توجه می‌کنند و نه به قصد یگانگی و آمیختگی خود با چشم‌اندازها، آنچنان که در عرصه معماری کلام، به شعری «ساختمند» بتوان دست یافت. شعری که حذف هریک از بندها و سطرها و حتی کلمات، به کمال آن لطمه خواهد زد و از هر شعر صورتی ناقص به دست خواهد آمد.

د: قالب‌های شعر نوگرای امروز

شعر نوگرای امروز از زمان سرایش «افسانه» تا حال در چهار قالب مختلف جریان یافته و به پیش آمده است.

مسمط ـ ترکیب نو

چارپاره ـ دوبیتی‌های پیوسته

شعر نیمایی ـ آزاد

شعر بی‌وزن ـ سپید

ضمن اینکه در کنار این چهار قالب اصلی چه بسا شاعران نوپرداز، که از میان قوالب کهن به دو قالب مثنوی و غزل نیز توجه کرده‌اند. در قالب مثنوی هوشنگ ابتهاج (= ه. ا. سایه) سیاوش کسرایی، فروغ فرخزاد و چند شاعر دیگر، که هر کدام یک یا چند اثر موفق سرودند. و در قالب غزل، تقریباً اکثر شاعران نوپرداز، از جمله فریدون توللی، نادر نادرپور، منوچهر آتشی، م.آزاد، منوچهر نیستانی، پرویز خائفی، شفیعی کدکنی، اسماعیل خویی طبع آزمایی کردند و بخصوص سیمین بهبهانی، هوشنگ ابتهاج، نوذر پرنگ و حسین منزوی، که غزل، قالب غالب کار آنان شد.

۱ـ مسمّط ـ ترکیب‌نو

«افسانهٔ» نیما را می‌توان نخستین اثر مهم در این قالب دانست. نیما این شعر را سرود و آنگاه در خلوت چندین سالهٔ خویش ضمن تمرینات و تفنّنات متنوع در اندیشهٔ کار اصلی خود فرو رفت. پس از او شاعران بسیار به این فضا و قالب و قوالب نزدیک به آن مانند مستزاد یا شعرهای سه مصراعی یا چهار مصراعی (یا چند مصراعی) جلب شدند. محمدحسین شهریار، گلچین گیلانی، پرویز خانلری، فریدون توللی، فریدون مشیری، محمد علی اسلامی و چند تن دیگر از آن جمله بودند. این نوع از انواع شعر بعدها جای خود را به «چارپاره» یا «دوبیتی‌های پیوسته» داد. قالبی که امروزه روز، چون دوران اشعار عاطفی و احساساتی بسر آمده است، چندان مورد توجه نیست.

۲ـ چارپاره ـ دوبیتی‌های پیوسته

می‌توان گفت نخستین شاعری که این چارپاره‌های جدید را به عنوان قالب اصلی کار خود قرار داد و بیشترین اشعار خود را در این قالب سرود، فریدون توللی بود و پس از او نادر نادرپور، فریدون مشیری، حسن هنرمندی، شرف خراسانی، فروغ فرخزاد و چند شاعر دیگر، که همه از کار او استقبال کردند. و به ویژه برخی از اینان، در سال‌های سی آنچنان به شهرت رسیدند که در کنار چند شاعر نوپرداز نیمایی از جملهٔ چهره‌های محبوب و معروف شعر معاصر به شمار رفتند. اما از اواخر دههٔ سی و اوائل چهل، قالب معمول آن‌ها به تدریج، تحت‌الشعاع شعر نیمایی قرار گرفت و از تداول افتاد. تا در سال ۱۳۵۷، که با ظهور انقلاب، یک بار دیگر توسط برخی از شاعران جوان متعهد همچون یوسفعلی میرشکاک و حسین اسرافیلی و یکی دو شاعر دیگر به‌کار گرفته شد، اما هرگز اقبال غزل و مثنوی و رباعی پس از انقلاب را نیافت.

۳ـ شعر نیمایی ـ آزاد

منظور از «شعر نیمایی»، شعر کوتاه و بلند با رعایت دقیق اوزان عروضی، از آنگونه که شعر «اخوان ثالث» و «شفیعی کدکنی» است و «شعر آزاد» همین شعر نیمایی است اما نه با رعایت دقیق وزن، همچون برخی از شعرهای فروغ فرخزاد و م. آزاد.

این نوع شعر که در حقیقت مهم‌ترین و اصلی ترین قالب شعر امروز نوگراست با قطعهٔ «غراب» نیما که بیش از شصت سال پیش به طبع رسید، نظر همهٔ دست‌اندرکاران شعر معاصر را به خود معطوف‌داشت. پس از آن اگرچه یکی دو شاعر، مانند منوچهر شیبانی و اسماعیل شاهرودی، از نخستین دنباله روان او شدند، اما از یک طرف به علت جبهه گیری مخالفان و از سوی دیگر به سبب تداول قالب (چارپاره) همچنان دور از انظار ـ خاصه در خلوت نیما ـ مراحل تحول و تکامل خود را طی کرد. تا این که پس از سال‌ها با توجه به آمادگی محیط و آشنایی اذهان نو و استعداد شاعران و پیروان جوانی، همچون نصرت رحمانی، هوشنگ ابتهاج، سیاوش کسرایی، محمد زهری و به ویژه درخشش دو تن از پیروان اصیل او: احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث، از خلوت خود تابیدن گرفت و اندک اندک شعاع‌های آن همهٔ اذهان جوان را روشنی بخشید. و سپس در آثار شاعرانی که سال‌ها بعد درخشیدند، امثال فروغ فرخزاد، منوچهر آتشی، یداله رویایی، م.آزاد، سهراب سپهری، جلوه‌هایی دیگر یافت و بعد با ظهور تدریجی شاعران دیگر نظیر، فرخ تمیمی، مفتون امینی، منوچهر نیستانی، رضا براهنی، محمد حقوقی، م. آزرم، طاهره صفارزاده، منصور اوجی، اسماعیل خویی، شفیعی کدکنی، حمید مصدق، جواد مجابی، سادات اشکوری، محمدعلی سپانلو، موسوی گرمارودی، علی باباچاهی، ضیاء موحد و محمد مختاری، مواضع خود را هرچه بیشتر تثبیت کرد[1] و از سال ۱۳۵۷، با طلوع انقلاب در چند خط مختلف به راه خود ادامه داد.

خط اول ـ مسیر شاعران با سابقه، که از اینان برخی از کار ماندند و در دورهٔ فترت باز نشستند و برخی که همچنان چهرهٔ فعال و کوشای خود را نشان دادند. از ایشان نیز گروهی همچون احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث، فریدون مشیری، فرخ تمیمی، منصور اوجی، شفیعی کدکنی، سادات اشکوری، محمدعلی سپانلو، احمد رضا احمدی هریک به شیوهٔ خاص خود پای فشردند و برخی همچون مفتون امینی،

۱ـ و البته با همراهی و همگامی شاعران دیگر که در دهۀ چهل و پنجاه و بعضاً تا سال‌های اخیر هم در کار خود کوشا بودند. امثال اورنگ خضرایی، منصور برمکی، عبداله کوثری، میرزا آقا عسگری، اسماعیل نوری علاء، حشمت جزنی، جعفر کوش‌آبادی، عظیم خلیلی، سیاوش مطهری، عدنان غریفی، اصغر واقدی، بیژن کلکی، تقی خاوری، غلامحسین نصیری‌پور، میمنت میرصادقی، مینا دست غیب، پرتو نوری علا، بیژن نجدی، و بسانامهای دیگر که در حافظه‌ام نیامده‌اند.

منوچهر آتشی، رضا براهنی، محمد حقوقی، جواد مجابی، موسوی گرمارودی، علی باباچاهی، ضیاء موحد و محمد مختاری، هریک به نوعی موفق یا ناموفق از نظر زبان و بیان، وزن و آهنگ و «ساخت» و «پرداخت» به تجربه‌های تازه دست زدند. بااین توضیح که برخی از اینان اعم از گروه اول یا دوم در جوش و خروش انقلاب و هیجان جنگ، هرکدام به نوعی در آثار مختلف، اضطرار و اضطراب خود را نیز از آن همه ایثار خون بر سفرهٔ خاکِ مادر، که بیم از دست دادن گوشه‌ای از دامن پاک‌اش تن و جان را می‌لرزاند، نشان دادند، و برخی دیگر که همچنان به ذهنیت دیرین خود پایبند ماندند.

خط دوم ـ شاعران جوان و جوانتر، که باز از دو گروه بیرون نبودند. گروهی که پیش از انقلاب و گروهی که پس از انقلاب به شعر آغاز کردند. و هر دو گروه به عنوان شاعران فعال دهۀ شصت و هفتاد شناخته شدند. ضمن اینکه شعر آن‌ها نیز در دو مسیر جداگانه حرکت کرده است.

مسیر اول: خط شاعرانی که جز در موارد استثنایی، بیشتر به درون خود و زندگی فردی خود توجه داشتند و از آنجاکه اشعار آن‌ها از هر نوع وزنی عاری است در بخش شعر بی‌وزن از آنان سخن خواهد رفت.

مسیر دوم: خط شاعرانی که پروردهٔ انقلاب و جنگ بودندو شعر آن‌ها از متن فرهنگ تشیع و جریان‌های انقلاب و هیجان‌های جنگ می‌جوشید. با وزنی نیمایی و گاه آزاد. شعری «حرفی» و نه «ساختاری»، و بیش یا کم با برخی از خصوصیات که در بخش غزل و رباعی از آن سخن رفت. و همین نشان می‌دهد که با توجه به ملاک‌های ارزشیِ یک شعر واقعی نیمایی امروز، که دسترسی به یک نمونهٔ کامل ساختمند آن کار سهلی نیست، چهره شعریِ آن‌ها در چارچوب تغزّل و رباعی روشن‌تر می‌تابد و تسلط آنان در آن نوع قالب‌ها بیشتر به چشم می‌خورد. از اینان، گذشته از «بهمن صالحی» که سابقه‌ای دیرینه دارد، می‌توان از «یوسفعلی میرشکاک» «قیصر امین‌پور» «سلمان هراتی» و «حسن حسینی» نام برد.

۴ـ شعر بی‌وزن (سپید)

قالب این نوع شعر، در حقیقت همان کالبد «ساختاری» آنست. آنچنان که در برخی از اشعار موفّق و ساختمند «احمد شاملو» دیده می‌شود. هرچند شعر این شاعر چندان

هم بی‌وزن نیست و نه جدا از مختصات شعر نیمایی. زیرا در عین تضمّن این مختصات، از جمله، اصل «ساخت» به بیانی آهنگین نیز آمیخته است.

و اما پیش از احمد شاملو، توسط شاعران دیگر و از همه مهم‌تر «هوشنگ ایرانی» بود که شعر بی‌وزن (ونه سپید[1]) عنوان شد و دیری نگذشت که شعر او خاصه آن دو مصراع مشهور:

غـار کبـود می‌دود
جیغ بنفش می‌کشد

آنچنان سر و صدایی برپا کرد و چنان بهانه‌ای به دست مخالفان داد که باعث شد تا سال‌ها شعر واقعی امروز را براساس این دو تعبیر بنگرند و بسنجند.

شعر «ایرانی» فاقد «ساخت» بود. شعری نثرگونه و بی‌وزن، که اگر عنوان «شعر» گرفت، از این رو بود که کلمات در آن، آنچنان که در نثر با قصدی خاص به کار گرفته می‌شود، به کار گرفته نشده بود.

و اما جز آثار «ایرانی»، که از این نظر شهرت بیشتر یافت، نمونه‌هایی دیگر از این نثرگونه‌های بی«ساخت» را در دو دهۀ بیست و سی، به قلم‌های «شین پرتو» «پرویز داریوش» «غلامحسین غریب» «بهمن فرسی» و «فریدون گیلانی» نیز می‌توان دید.

پس از این زمان فقط «بیژن جلالی» بود که به شعر بی‌وزن اقبال کرد و با انتشار آثار خود تدریجاً نشان داد شاعری است که با «دید»ی دیگر به جهان می‌نگرد و تنها به مضامین و تصاویر ساده چشم دارد و در حقیقت ساده‌ترین روابط اشیاء را به قصد ارائۀ اندیشه‌های شاعرانۀ خود به ساده‌ترین زبان امروز بر کاغذ ثبت می‌کند. البته در

۱ـ در این کتاب منظور از «شعر آزاد» نه Free Verse، که در اصطلاح اروپایی شعری است منثور، بی‌هیچ قافیه و قاعده، که به صورت طبیعی نوشته می‌شود، بل همان شعر نیمایی است. منتها با وزن آزاد، همچون برخی از اشعار «فروغ فرخزاد» و «محمود آزاد» و نه با وزن عروضی مقید، همچون شعرهای «اخوان ثالث» و «شفیعی کدکنی» و نیز منظور از «شعر سپید» شعری است که اگرچه علی‌الظاهر منثور و «حرفی» به نظر می‌رسد، اما قاعده‌مند و متکی به موسیقی کلمات همچون شعر شاملوست. که از این نظر به تعریف Blank Verse اروپایی نزدیک‌تر است تا Free Verse. و تأکید می‌شود نزدیک‌تر و نه دقیقاً مطابق با تعریف «شعر سپید» مصطلح در اروپا، با مصاریعی دارای اجزاء و افاعیل معین، که از لحاظ تاریخی به تأثیر از ترجمۀ «انه ئید» «ویرژیل» در قرن شانزدهم به وجود آمده است. و از قرن هفدهم تا امروز از «میلتون» گرفته تا «درایدن» از «وردزورث» تا «کالریج» و از درامهای منظوم «ماکس ول» تا برخی آثار «تی.اس. الیوت» همواره مورد توجه اکثر شاعران و درامنویسان انگلیس بوده است.

کنار شعر بی‌وزن «جلالی» نوعی شعر منثور نیز با شیوه‌ای متفاوت (وبیشتر نزدیک به شیوهٔ کار شاعران موج نو، همچون بیژن اللهی، بهرام اردبیلی، پرویز اسلامپور، علی قلیچ‌خانی، احمدرضا چکنی و نیز هوشنگ چالنگی، در راه گشودهٔ «احمدرضا احمدی» که در دههٔ چهل به حرکت درآمده و بعد از مدتی به توقف رسیده و باز در سال‌های نخست انقلاب، در آثار شاعرانی همچون فیروز ناجی، یار محمد اسدپور، محمود شجاعی و قاسم هاشمی‌نژاد، پیدا و پنهان شده بود) تداول یافت و در خط آثار شاعرانی مانند سیروس رادمنش، فیروزهٔ میزانی، آریا آریاپور، محمد مهدی مصلحی، هرمز علی‌پور، قاسم آهنین‌جان، زهرهٔ خالقی، مظفر رؤیایی، در کنار آثار دیگر گونهٔ «محمد رضا اصلانی» «شاپور بنیاد» «احمد محیط» و «فرامرز سلیمانی» به جریان افتاد. شاعرانِ «شعر به دقیقهٔ اکنون» که برخی از آنان همچنان به کار خود ادامه می‌دهند.

اما «شعر سپید» چنانکه منظور ماست به دنبال برخی از اشعار کوتاه «احمد شاملو» در سال‌های اول دههٔ پنجاه، به تدریج صور گوناگون خود را نشان داد و خاصه در صورت مقبول خود، برخی از بهترین آثار رادر عرصهٔ تازهٔ شعر امروز به نمایش گذارد. شعری که با شعرهای بی‌وزن غالب «نوخیزان»، که شعر «حرفی» بود، بسیار تفاوت داشت و هنوز هم شعر کامل و متکامل ما، همان شعر «ساختاری» اعم از «سپید» و «آزاد» و «نیمایی» است. شعری که هر نمونهٔ موفق آن یک بناست. بنایی با مصالح کلماتی که در مجموع یک کل واحد را می‌سازند. و ما برخی از نمونه‌های آن را در نشریات مختلف دههٔ شصت و هفتاد نیز می‌توانیم دید.

دههٔ شصت و هفتاد یعنی دو دهه پس از انقلاب، انقلابی که به علت جوهر محرک و مؤثر خود علی‌الاصول همهٔ پدیده‌های مادی و معنوی را به حرکت در می‌آوَرَد در همهٔ زوایای جامعه اثر می‌گذارد و همهٔ مدارات فرهنگی را بر محور ویران کننده و باز سازندهٔ خود ترسیم می‌کند. و بدیهی است که شعر نیز از این همه جدا نیست، بخصوص که شکننده‌تر و اثرپذیرتر از دیگر قلمروهای گوناگون فرهنگی است، و در حقیقت به منزلهٔ آیینه‌ای است که واقعیت زمانهٔ ما را روشنتر از هر پدیدهٔ دیگر نشان می‌دهد. و یقیناً در چشم آیندگان نیز به عنوان اصیل‌ترین مرجع تاریخ معاصر مورد نگرش قرار می‌گیرد. و در کنار آن ـ البته ـ آثار شاعران بی‌تفاوت و حاشیه‌روان

در خط مخالف هم. چرا که پاسخ ندادن به انقلاب نیز، خود نوعی پاسخ محسوب می‌شود و ما اگر در این زمان با اینهمه شعرهای متفاوت از شاعران مختلف مواجه می‌شویم از همین روست. این اشعار را می‌توان در سه خط جداگانه مورد توجه قرار داد:

نخست: شعر شاعرانی که از انقلاب، پیشتر و بیشتر از همه تأثیر پذیرفتند و از همان آغاز از پیلهٔ خود درآمدند و با انقلاب درآمیختند و خاصه با وقوع جنگ ناگهانی، دیگر درنگ نکردند و با حربهٔ شعر به مردم انقلابی پیوستند. و چنانکه پیش از این هم به اشاره گذشت، غالب آنان، قالب‌های مثنوی و غزل و رباعی را مناسب‌ترین ظرفِ تراوش‌های فکری و حسی خود یافتند. جز برخی از آنان که از شعر منثور نیز غفلت نکردند. امثال علیرضا قزوه، محمدرضا عبدالملکیان، سلمان هراتی و چندین تن دیگر. با شعر منثوری که بیشتر حالت شعار داشت و کمتر به حد شعر رسید. و همچنان، چنین نشان می‌داد که اینان نیز همچون شاعران همقدم خود که به غزل و مثنوی و رباعی روی آوردند، در عرصهٔ قالب‌های سنتی، بیشتر توان عرضهٔ شعر داشتند. بخصوص که برخی از اینان، مثلاً «علیرضا قزوه» در بعضی از همین قالبها آثار موفق‌تری عرضه کرد.

دوم: شعر شاعرانی که تحت تأثیر مستقیم انقلاب قرار نگرفتند و سالی چند طول کشید تا آنچه در ذهن و دل آنان رسوخ کرده بود، رسوب کرد و بعد به تدریج با تأمل و تفکر استخراج شد و انتشار یافت. اگرچه در بعضی موارد اندک نیز حالت انفجار داشت، چنانکه «خروس هزار بال» اینچنین بود.

این گروه بیشتر از شاعران مشهور و سابقه‌دار بودند، که برخی در شیوه و شکل و شگرد کار خود هیچ تغییری ندادند، همچون احمد شاملو و احمدرضا احمدی، هرچند شعر «شاملو» همچنان با همان فضای نیمایی، اما آهنگین بود و برخی همچون مفتون امینی و محمد حقوقی با تفکر و تأمل به جستجوی شعر سپید مطلوب خود رفتند و برخی نیز همچون رضا براهنی و علی باباچاهی، هرچند هر دو به وزن آزاد پایبند ماندند، با اتکاء و استناد به بخشی از نظریات نظریه‌پردازان جدید در زمینهٔ زبان و زبان شعر، هرکدام به نحوی خاص با آن درآویختند.

سوم: انبوه شعرهای منثور شاعرانی که در طول دههٔ شصت و هفتاد، بیشترین سهم

تغذیهٔ نشریات گوناگون را داشتند. و جز اندکشماری از آنان تا پیش از انقلاب بی‌هیچ پیشینهٔ شاعری بودند و اکثر در هم این دو دهه، به سنین نوشتن شعر رسیدند. صدها شاعر و متشاعر، با شعرهایی سخت خام و همه همچون هم، که از همان آغاز نشان می‌داد که اغلب اینها دیر یا زود، در بوتهٔ «نسیان» خواهد افتاد. و نه در بوتهٔ «نقد»، که جز جایگاه امتحان و انتقاد آثار برخی اندکشمار از اینان نمی‌تواند بود، هم اینان که هم اکنون در دو مسیر جدا از هم حرکت می‌کنند.

نخست: گروهی که شعرشان حاصل درآمیختگی تخیّل آن‌ها با چشم‌اندازها و پدیده‌های گوناگون زندگی است و زبان در خدمت ایشان جز وسیلهٔ سرایش نیست.

دوم: گروهی که تخیّلشان، بیشتر خاستگاه زبانی دارد و در حقیقت شعرشان حاصل درگیری و برخورد آنان با زبان، آگاه و نا آگاه، به قصد تحصیل زبان شعری دیگر، به انحاء مختلف و گاه نیز از لحاظ نحوی است.

از این دو گروه فعال در این دو دهه، اعم از آن‌ها که سال‌هاست از مراحل جوانی گذشته‌اند و آن‌ها که سال‌های جوانی بیست تا سی را می‌گذرانند و بی‌اینکه از هر گروه، جداگانه نام برده شود، به ترتیب تقریبی سال حضور فعال و جدی آنان در عرصهٔ شعر، می‌توان به نام این شاعران اشاره کرد: ژیلا مساعد، سیدعلی صالحی، هرمز علیپور، شمس لنگرودی، محمدرضا شیروانی، محمدباقر کلاهی اهری، کسری حاج سیدجوادی، علی اکبر گودرزی طائمه، عباس عارف، کیوان قدرخواه، ایرج ضیایی، علی اصغر عطاءاللهی، منصور کوشان، شهاب مقربین، مسعود احمدی، رضا چایچی، عبدالعلی عظیمی، کامران بزرگ نیا، نسرین جافری، خاطرهٔ حجازی، شاپور جورکش، آزیتا قهرمان، محمد بیابانی، ندا ابکاری، فرشتهٔ ساری، مرسدهٔ لسانی، بنفشهٔ حجازی، ناهید کبیری، احمدرضا قایخلو، ناصر نجفی، گیتی خوشدل، نازنین نظام شهیدی، محمود معتقدی، حافظ موسوی، اعظم شاهبداغی، عفت کیمیایی، کسرا عنقایی، کورش همه‌خانی، شیوا ارسطویی، مهرداد فلاح، بهزاد زرین‌پور، فهیمه غنی‌نژاد، اقبال معتضدی، ابوالفضل پاشا، علی عبدالرضایی، شهرام شیدایی، علی عبداللهی، شهرام محمدی، افشین شاهرودی، و تنی چند دیگر که در حافظه‌ام نیامدند. با این توضیح که برخی از اینان به زبان مستقل نسبی رسیده‌اند و برخی هنوز نه. و برخی دیگر که از هم اکنون پیداست که نه تنها نسبت به شروع کار

خویش پیش نیامده‌اند، بل به عقب نیز رفته‌اند. ضمن اینکه آثار بیشتر اینان در خط اشعار «حرفی» است و نه در مدار آثار «ساختاری» و با آنچنان منطق نثریِ حاکم و غالب، که شعر را از کمترین قابلیت شکل شکافی و «ساخت» گشایی نیز محروم می‌کند. شاعرانی با پشتوانه‌های فرهنگی بیشتر و کمتر و با زبان فارسی‌یی که در برخی آثار آنان نشان از ضعف دارد و در برخی نشان از قوت. ولی از نظر زبان شعری، با جلوه‌های متنوع و نامنقّح، با این تصور که در اغلب صاحبان این آثار، اعم از آنان که یقین صمیمیت، و آن‌ها که گمان شهرتشان می‌رود، هنوز به نشانه‌هایی که دالّ بر توان پیراستاری و ویراستاری آنان باشد نمی‌توان برخورد. و همهٔ اینها حاکی از این که تا زمان قضاوت نهایی همچنان در انتظار باید ماند. با این امید که در یکی دو سالِ آخرینِ دهه هفتاد، از اشعار آن‌ها که بیش از دیگران توفیق، رفیق طریق خاص‌شان بوده است، در مجلّد سوم «شعر نو از آغاز تا امروز» ـ چنانکه شاید ـ بتوان بهره گرفت.

نمونه‌ها

قصیده

۱ـ جغد جنگ (ملک‌الشعراء بهار)
۲ـ نگاه (رعدی آذرخشی)

مثنوی

۱ـ قناری من (حسین مسرور)
۲ـ عقاب (پرویز ناتل خانلری)
۳ـ بت شکن بابل (حمیدی شیرازی)

قطعه

۱ـ قلب مادر (ایرج میرزا)
۲ـ مست و هوشیار (پروین اعتصامی)
۳ـ جستجو (حبیب یغمایی)

۴ـ مرغ شب (لطفعلی صورتگر)
۵ـ حسود (جلال‌الدین همایی)

غزل

۱ـ سه تار من (محمدحسین شهریار)
۲ـ خیال انگیز (رهی معیری)
۳ـ سوز و ساز (امیری فیروزکوهی)
۴ـ افسانهٔ عشق (پژمان بختیاری)
۵ـ گریهٔ بی‌اختیار (عماد خراسانی)
۶ـ طفل زمان (علی اشتری)
۷ـ گریهٔ شبانه (هوشنگ ابتهاج)
۸ـ وطن ... (سیمین بهبهانی)

مسمّط ترکیب

۱ـ یادآر ... (علی‌اکبر دهخدا)
۲ـ نام (گلچین گیلانی)

چارپاره

۱ـ دور (فریدون توللی)
۲ـ شیشه و سنگ (نادر نادرپور)
۳ـ ناقوس نیلوفر (فریدون مشیری)

قالب نیمایی و سپید

۱ـ خانه‌ام ابری‌ست (نیما یوشیج)
۲ـ هست شب (نیما یوشیج)
۳ـ مرگ ناصری (احمد شاملو)

۴ـ مرثیه (احمد شاملو)
۵ـ کتیبه (مهدی اخوان ثالث)
۶ـ آنگاه پس از تندر (مهدی اخوان ثالث)
۷ـ پنجره (فروغ فرخزاد)
۸ـ دلم گرفته (فروغ فرخزاد)
۹ـ غربت (سهراب سپهری)
۱۰ـ نشانی (سهراب سپهری)

قصیده

۱ـ جغد جنگ

از ملک‌الشعراء بهار[۱]

این قصیده به اقتفای قصیدهٔ معروف «منوچهری» با مطلع:

فغان از این غراب بین و وای او
که در نوا فکندمان نوای او

سروده شده است و به چند لحاظ از قصائد ممتاز معاصر ما به شمار می‌رود.

نخست: تناسب وزن

به این معنی که اگر «بهار» از هر قصیدهٔ دیگری برای توصیف وضع جنگ استقبال و استفاده می‌کرد، تا این حد مناسب نبود. زیرا وزن تند آن، کاملاً جنب و جوش، تحرک و اضطراب و حتی وحشت را القاء می‌کند.

۱ـ محمدتقی بهار در سال ۱۳۰۴ قمری (= ۱۲۶۶ شمسی) در مشهد به دنیا آمد و در سال ۱۳۷۰ قمری (= ۱۳۳۰ شمسی) در تهران وفات یافت. در اوان جوانی به جای پدر (ملک‌الشعراء صبوری) لقب ملک‌الشعرایی گرفت و به سلک شاعران آزادیخواه پیوست و با ورود به صحنه سیاست، تا حد وکالت و وزارت پیش رفت، اما شهرت و عظمت «بهار» بیشتر به اعتبار شعر اوست، که به راستی خاتم شاعران کلاسیک در تاریخ ادب ماست. سه جلد «سبک‌شناسی»، تصحیح برخی از متون، از جمله تاریخ سیستان و مجمل‌التواریخ و القصص و خاصه دیوان اشعار از مهمترین آثار اوست.

دوم: تازگی موضوع

به این معنی که در سراسر قصیده، سخن از جنگ در قرن ما می‌رود. جنگی که از هر نظر چهره‌ای دیگر دارد. خاصه این که از «دید» شاعری آگاه و صلح‌طلب و آزادمنش بیان شده است. شاعری که به عوامل جنگ هم می‌اندیشد و از اشارهٔ به آن‌هاکه جز هوای زرّ و سرِ غارت ندارند. یعنی جنگبارگان و جهانخواران غرب نیز کوتاهی نمی‌کند.

سوم ـ نحوهٔ توصیف

و شکل و چگونگی پیشبرد موضوع ـ بدین معنی که: شاعر جنگ را در هیئت «جغد» می‌بیند: مرغ شوم، و شعر را با نفرین به «جغد جنگ» آغاز می‌کند و با ستایش «کبوتر آشتی» همراه با استفاده‌ای شایان و بجا از یک سنت ایرانی به پایان می‌برد: سر «جغد جنگ» را در پای «کبوتر صلح» از تن جدا کردن و مقدم کبوتر را گرامی داشتن. آغاز و پایانی که موجب می‌شود شعر، شکل و فضایی مناسب و تازه یابد و از هر لحاظ برای تشبیهات و توصیفات جدید آماده شود:

جنگ، غولی که از شیطان فرمان می‌برد، از خون رنجبران شراب می‌نوشد و از استخوان کارگران غذا می‌خورد. جنگ، عنکبوتی که تارهایش همهٔ جهان را فرا می‌گیرد. جنگ، با همهٔ دستگاه‌های آتشین‌اش که در هر فضایی جهنمی می‌آفریند. اژدهای تانک‌اش در دل‌ها شرنگ جانگرا می‌چکاند و عقاب هواپیمایش شهر و روستا شکار می‌کند. هواپیمایی که چون بمب می‌افکند ـ همچنان‌که در «هیروشیما» و «ناکازاکی»ی ژاپن افکند ـ گویی زمین دوزخی می‌شود که اژدهایی از آن دم بر می‌آورد و ناگهان همهٔ موجودات را از حیوان و انسان فرو می‌بلعد.

جغد جنگ

فغان ز جغد جنگ و مرغوای او
که تا ابد بریده باد نای او

بریده باد نای او و تا ابد
گسسته و شکسته پرّ و پای او

ز من بریده کرد آشنای من
کزو بریده باد آشنای او

چه باشد از بلای جنگ صعب‌تر
که کس امان نیابد از بلای او

شراب او ز خون مرد رنجبر
وز استخوان کارگر غذای او

همی زند صلای مرگ و نیست کس
که جان برد ز صدمتِ صلای او

همی دهد ندای خوف و می‌رسد
به هر دلی مهابت ندای او

همی تَنَد چو دیو پای در جهان
به هر طرف کشیده تارهای او

چو خیل مور، گرد پارهٔ شکر
فتد به جان آدمی عنای او

به هر زمین که باد جنگ بر وزد
به حلق‌ها گره شود هوای او

در آن زمان که نای حرب دردمد
زمانه بینوا شود زنای او

به گوشها خروش تندر اوفتد
ز بانگ توپ و غرش و هرای او

جهان شود چون آسیا و دمبدم
به خون تازه گردد آسیای او

رونـــده تـانک هـمچو کـوه آتشـین
هـــزار گـــوش کـر کـند صـدای او

هـــمی خـزد چـو اژدهـا و درچـکـد
بـــه هـــر دلی شـرنگ جـانگزای او

چـــو پـــر بگســترد عـقاب آهـنین
شکـــار اوست شـــهر و روســتای او

بـــه هـــر کـرانـه دسـتگاهی آتشـین
حـــجیمی آفـــریده در فـــضای او

ز دود آتش و حـــریق و زلزله
ز اشک و آه و بـــانگ همسایهای او

بـــه هـر زمـین کـه بگـذرد بگسـترد
نـــهیب درد و مـــرگ، ویـل و وای او

دو چشم و گـوش دهـر کـور و کـر شـود
چـــو بـــر شـــود نـهیب کـرّ نـای او

بـــقای غـــول جـنگ هست درد مـا
فـــنای جـــنگبارگان دوای او

ز غـــول جـــنگ و جـــنگبارگی بَـتر
ســـرشت جـــنگباره و بـــقای او

الاحـــذر ز جـــنگ و جـــنگبارگی
کـــه آهـــریمن است مـــقتدای او

نـــبینی آن کـــه ســـاختند از اتـــم
تـــمام‌تر ســـلیحی از کـــیای او

که برقش ار به کوه خاره بگذرد
شود دوپاره کوه از التقای او

به ژاپن اندرون یکی دو بمب از آن
فتاد و گشت واژگون بنای او

تو گفتی آن که دوزخ اندر او دهان
گشاد و دم برون زد اژدهای او

سپس به دم فرو کشید سر به سر
ز خلق و وحش و طیر و چارپای او

به خاک مشرق ارچه روزنند ره
جهانخوران غرب و اولیای او

گرفتم این که دیگ شد گشاده سر
کجاست شرم گربه و حیای او

کسی که در دلش به جز هوای زر
نیافریده بویه‌ای خدای او

رفاه و ایمنی طمع مدار هان
ز کشوری که گشت مبتلای او

به خویشتن هوان و خواری افکند
کسی که در دل افکند هوای او

نه دوستیش خواهم و نه دشمنی
نه ترسم از غرور و کبریای او

همه فریب و حیلت است و رهزنی
مخور فریب جاه و اعتلای او

غنای اوست ز اشک چشم رنجبر
مبین به چشم ساده در غنای او

عطاش را نخواهم و لقاش را
که شوم‌تر لقایش از عطای او

لقای او پلید چون عطای وی
عطای وی کریه چون لقای او

کجاست روزگار صلح و ایمنی
شکفته مرز و باغ دلگشای او

کجاست عهد راستی و مردمی
فروغ عشق و تابش ضیای او

کجاست دور یاری و برابری
حیات جاودانی و صفای او

زهی کبوتر سپید آشتی
که دل برد سرود جانفزای او

رسید وقت آن که جغد جنگ را
جدا کنند سر به پیش پای او

بهار طبع من شکفته شد چو من
مدیح صلح گفتم و ثنای او

بر این چکامه آفرین کند کسی
که پارسی شناسد و بهای او

شد اقتدا به اوستاد دامغان
«فغان از این غراب بین و وای او»

۲ـ نگاه

از: غلامعلی رعدی آذرخشی[1]

از میان قصائد شاعران معاصر صرف‌نظر از برخی ابیات ضعیف و زائد که ایکاش نبود با توجه به امتیازهای زیر اثری است شاخص و خالص.

۱ـ امتیاز زبان سلیس و روان آن، که هرچند به زبان سرهٔ فارسی است ولی برخلاف آثار مشابه خود، هیچ نشانی از تصنع در آن دیده نمی‌شود. و این را می‌توان به دو علت دانست:

نخست: حالت عاطفی و حسّی مؤثر آن.

دوم: کلمات راحت و روان آن که همه متداول و امروزی است.

۲ـ امتیاز موضوع تازه آن یعنی نفس «نگاه»، که از زوایای مختلف «دید» شاعر دیده شده است. با وصفهایی که اگر چه نظایر برخی از آن‌ها را در دیگر شعرها و حتی در آغاز برخی از قصائد فارسی به منزلهٔ تغزّل و «درآمد» موضوع می‌توان دید، اما در این قصیده، حتی یک بیت، که از خط اصلی موضوع خارج و جدا از توصیف و تعریف انواع نگاه باشد، دیده نمی‌شود. و در حقیقت از جملهٔ قصائد بی تغزل و بی«تخلّص» است که از آغاز تا پایان بر خط نگاه حرکت می‌کند.

۳ـ امتیاز یکپارچگی موضوع و ارتباط عمودی ابیات از نظر محتوا، که اگرچه این مختصه‌ای است که بیش یا کم در قصائد بزرگان قدیم، همچون ناصر خسرو و مسعود سعد و دیگران نیز دیده می‌شود، لیکن در قصیدهٔ نگاه، از این نظر درخششی به کمال دارد و از آن می‌توان به «شکل ظاهری» شعر تعبیر کرد. شکلی که خود از ارتباط پنج بخش جدا، که نتیجهٔ حرکت منطقی خیال و سیر ذهن قصیده سراست به حاصل آمده است.

بخش اول: یا بخش مقدمه، که شاعر از «راز نگاه» و خاصه راز نگاه مخاطب محبوب سخن می‌گوید.

۱ـ غلامعلی رعدی آذرخشی در سال ۱۲۸۸ در تبریز به دنیا آمد. در سال ۱۳۰۶ وقتی برای نخستین بار به قصد تحصیل در حقوق به تهران سفر کرد، شاعری جوان بود که شهرت وی، او را در جمع شعرا و ادبای مشهور راه میداد. رعدی سال‌ها در سویس بسر برد و بسیاری از آثار خود را در همانجا سرود. معروف‌ترین اثر وی همین قصیدهٔ «نگاه» است که در میان اشعار دیوان او، درخششی دیگر دارد. جز دیوان اشعار دو رساله نیز با نامهای «رستاخیز ادبی» و «جهان‌بینی فردوسی» چاپ کرده است.

بخش دوم: که بخش تقابل و بیان تفاوت نگاه‌های گوناگون، نگاه ستمگر و نگاه ستمکش، نگاه دوست و نگاه دشمن، نگاه وحشت‌زدهٔ برّه و نگاه وحشت‌آور شیر، و نیز توصیف نگاهی است که گاه نمایندهٔ فرّ و شکوه و گاه رسانندهٔ سستی و زبونی است.
بخش سوم: که بخش «نگاه سخنگو»ست. نگاهی که جای زبان را می‌گیرد و در مقام زبان، همهٔ اندیشه و احساس شاعر را نسبت به محبوب مهربان القاء می‌کند. و شاعر را چنان به شوق می‌آورد که از آرزوی متحقق آن روز که «نگاه» آنچنان جای «سخن» را گرفته که «نگهنامه» جانشین «شهنامه» شده است، سخن می‌راند.
بخش چهارم: یا آخرین بخش که «گریز» قصیده از آنجاست. «گریز» به «برادر بی‌زبان» که در حقیقت باعث خلق این قصیده، هموست. برادر بی‌زبانی که شاعر «زبان‌دار» را از صمیم جان و بن دندان به بیان این آرزو ملزم می‌کند: آرزوی روزی که (همان روز نشستن «نگاه» بر تخت «سخن») برادر بی‌زبان داد دل خود بستاند. و با نگاه، سخن براند و نامه بخواند، داد و بیداد بسنجد و سود و زیان بشناسد.

نگاه

من ندانم به نگاه تو چه رازی‌ست نهان
که مر آن راز توان دیدن و گفتن نتوان

که شنیده‌ست نهانی که درآید در چشم؟
یا که دیده‌ست پدیدی که نیاید به زبان؟

یک جهان راز درآمیخته داری به نگاه
در دو چشم تو فرو خفته مگر راز جهان؟

چو به سویم نگری لرزم و با خود گویم
که جهانی است پر از راز به سویم نگران

بسکه در راز جهان خیره فرو ماندستم
شوم از دیدن همراز جهان سرگردان

***

چه جهانی‌ست جهان نگه آنجا که بود
از بدو نیک جهان هرچه بجویند نشان

گه از او داد پدید آید و گاهی بیداد
گه از او درد همی خیزد و گاهی درمان

نگه مادر پر مهر، نمودی از این
نگه دشمن پر کینه، نشانی از آن

به دمی خانهٔ دل گردد از او ویرانه
به دمی نیز ز ویرانه کند آبادان

جان ما هست به کردار گران دریایی
که دل و دیده بر آن دریا باشد دو کران

دل شود شاد چو چشم افتد بر زیبایی
چشم گرید چو دل مرد بود ناشادان

زانکه طوفان چو به دریا ز کرانی خیزد
به کران دگرش نیز بزاید طوفان

باشد اندیشهٔ ما و نگه ما چون باد
بهر انگیختن طوفان بر بسته میان

تن چو کشتی همه بازیچهٔ این طوفان است
وندر این بازی تا دامگه مرگ روان

ای خوش آنگاه که طوفان شود از مهر پدید
تا به طوفان بسپارد سر و جان کشتیبان

هرچه گوید نگهت همره آن دان باور
هرچه گوید سخنت همسر اودار گمان

گـه نـمایندهٔ سستی و زبـونی‌ست نگـاه
گـه فـرستادهٔ فرّ و هـنر و تـاب و تـوان

زود روشــن شـودت از نگـه برّه و شـیر
کـاین بـود برّه بـیچاره و آن شیر ژیـان

نگــه بـره تـورا گـوید بشـتاب و ببند
نگــه شـیر تـورا گـوید بگـریز و مـمان

نه شگفت ار نگه این گونه بود زانکـه بـود
پـــرتوی تـافته از روزنـهٔ کـاخ روان

گـر ز مـهر آیـد چـون مـهر بتابد در دل
ور ز کین زاید در دل بـخلد چـون پـیکان

***

یـاد پـر مـهر نگـاه تـو از آن روز نـخست
نـرود از دل مـن تـا نـرود از تـن جـان

چـو شـدم شـیفتهٔ روی تـو، از شـرم مـرا
بـر لب آوردن آن شـیفتگی بـود گـران

به گـلو در، بـفشردی ز سـخن، شـرم گـلو
به دهان در، بزدی مشت گرانش بـه دهـان

نارسیده به زبان، شرم رسـیدی بـه سـخن
لرزه افـتادی هـم بـر لب و هـم بـر دنـدان

من فرو مانده در انـدیشه کـه نـاگـاه نگـاه
جست از گوشهٔ چشم من و آمـد بـه مـیان

در دمی با تو بگفت آنچه مرا بود به دل
کرد دشوارترین کار به زودی آسان

تو به پاسخ نگهی کردی و در چشم زدن
گفتنی گفته شد و بسته شد آنگه پیمان

* * *

من بر آنم که یکی روز رسد در گیتی
که پراکنده شود کاخ سخن را بنیان

به نگاهی همه گویند به هم راز درون
وندر آن روز رسد روز سخن را پایان

به نگه نامه نویسند و بخوانند سرود
هم بخندند و بگریند و برآرند فغان

بنگارند نشان‌های نگه در دفتر
تا نگهنامه چو شهنامه شود جاویدان

خواهم آن روز شوم زنده و با چند نگاه
چامه در مهر تو پردازم و سازم دیوان

ور شگفت آمدت اکنون ز نهان گویی من
که چنان کار شگرفی شود آسان به چه سان

گویم آسان شود از نیروی شیر افکن مهر
تهمتن وار، در این پهنه برانند یکران

من مگر با تو نگفتم سخن خود به نگاه
تو مگر پاسخم از مهر ندادی چونان؟

بود آن پرسش و پاسخ همه در پرتو مهر
ورنه این راز بماندی به میانه پنهان

مردمان نیز توانند سخن گفت به چشم
گر سپارند ره مهر هماره همگان

بی‌گمان مهر در آینده بگیرد گیتی
چیره بر اهرمن خیره سرآید یزدان

آید آن روز و جهان را فتد آن فرّه به چنگ
تیر هستی رسد آن روز خجسته به نشان

آفریننده بر آساید و با خود گوید
تیر ما هم به نشان خورد زهی سخت کمان

* * *

در چنان روزمرا آرزویی خواهد بود
آرزویی که همی داردَم اکنون پژمان

خواهم آن دم که نگه جای سخن گیرد و من
دیده را بر شده بینم به سر تخت زبان

دست بیچاره برادر که زبان بسته بود
گیرم و گویم: هان داد دل خود بستان

به نگه باز نما هرچه در اندیشهٔ توست
چو زبان نگهت هست به زیر فرمان

ای که از گوش و زبان ناشنوا بودی و گنگ
زندگی نو کن و بستان زگذشته تاوان

با نگه بشنو و بر خوان و بسنج و بشـناس
سخن و نامه و داد و سـتم و سـود و زیـان

نام مادر به نگاهی بـرو شـادم کـن از آنک
مُـرد بـا انـده خـاموشیت آن شـادروان

گوهر خود بنما تـا گـهری هـمچو تـو را
بـد گـهر مـادر گـیتی نـفروشد ارزان

مثنوی

۱ـ قناری من

از: حسین مسرور «سخنیار»[۱]

این قطعه از جمله قطعات زیبایی است که در قالب سنتی «مثنوی» سروده شده است. شاعر با توصیف صبح ـ صبحی که از آواز قناری بیدار می‌شود ـ سخن را آغاز می‌کند و به تماشای قناری میرود ولی پرنده چنان گرم رقص و پایکوبی است که حتی به آب و دانهٔ صبحانهٔ خود توجه نمی‌کند. تا یک روز صبح که آواز قناری بـه گـوش شـاعر نمی‌رسد با او به درددل می‌پردازد اما جوابی نمی‌شنود. قناری را می‌بیند که بال‌هایش فرو رفته و برای همیشه چشم از جهان فرو بسته است. اشک در چشم شـاعر حـلقه می‌زند و از اینکه دیگر او را غمخواری نیست سخت متأثر می‌شود و با الهام از مرگ «پرنده» و گریز به زندگی خود شعر را به پایان می‌برد.

و اما اگر در ابتدا به موضوع شعر اشاره شد، به علت بیان این حقیقت بود که اگر این قطعه، فقط نظمی بود از آنچه به نثر نوشته آمد، هیچ ارزشی نداشت. زیرا ایـن طـبع شاعرانه «مسرور» و «دید» تازهٔ اوست ـ چه از لحاظ تـوصیفات بـدیع و چـه از نـظر

۱ـ حسین سخنیار متخلص به «مسرور» در سال ۱۳۰۸ قمری برابر با ۱۲۷۰ شـمسی در «کـوپا»ی اصـفهان متولد شد و در سال ۱۳۸۷ قمری مطابق با ۱۳۴۷ شمسی وفات یافت. او در سخنوری خاصه پرداختن قصیده و ساختن مثنوی مرتبه‌ای بلند داشت و جز آن در نوشتن داستان‌های تاریخی نیز متبحر بود. از استاد مسرور جز مجموعهٔ شعر او با نام «راز الهام» داستان تاریخی چند جلدی مشهور «ده نفر قزلباش» و کتاب تاریخی دیگری درباره «لطفعلی خان زند» با نام اسب معروف او «قران» به یادگار مانده است.

اندیشهٔ عمیق، همزاه با وزن و زبان مناسب آن ـ که موجب شده است موضوعی احساساتی، فضایی این چنین جاذب و ژرفایی اینچنین جالب پیدا کند و از این طریق ارزش و اعتبار گیرد.

تعبیر «گل شمع» در همان مصراع اول این تصور را در خواننده ایجاد می‌کند که شعر فضایی خیالپردازانه و رمانتیک دارددو این سؤال را پیش می‌آوردکه چرا شعر در بحر متقارب شاهنامه سروده شده است، اما از بیت دوم با تعبیر «پرچم صبح» و نحوهٔ بیان حماسی گونهٔ آن: «گریزندهٔ شبنم در آغوش نور»، ناگهان از آن تصور در می‌آید و هرچه پیشتر می‌رود، بیشتر به تناسب وزن پی می‌برد و رفته رفته بدانجا می‌رسد که موضوع شعر، دیگر تنها بیان مرگ یک پرنده نیست، بلکه نشانه‌ای از حقیقت محتوم و شکوهمندی است که درچارچوب وزن و زبانی فخیم، رنگی دیگر گرفته است.

شاعر اگرچه در آغاز به ظاهر زیبای پرنده نگاه می‌کند و او را در تازه‌ترین و زیباترین توصیفات می‌پیچد: ازموج شب قطره‌ای در چشم او می‌چکاند و از پرتو سحری بال و پر او را می‌بافد، پرنده‌ای با مردمک چشمی که قطره‌ای است از دریای شب، شب سیاه، که به چشم سیاه او بوسه می‌زند و... و... کم کم چنان در اعماق او نفوذ می‌کند که پرنده را با صفات انسانی خود می‌نگرد. پرنده، آئینهٔ عبرت شاعر می‌شود و شاعر، دیگر جسم و روح و فلسفهٔ زندگی و مرگ خود را در او باز می‌بیند: اگر شاعر زرد روست، او نیز پری زرد دارد. اگر او چامه گوست، پرنده نیز دستان سراست: مگر نه اینکه جان آتشین هر دو در قفس تن زندانی است؟ مگر نه این که هر دو حکیمی صاحب نفس‌اند که بسا اوقات سرِ دیدن همدیگر را ندارند؟ مگر نه هر دو شاعری سحر آفرین و خطیبی چالاک‌اند که روزیِ چند بر گُردهٔ زمین شعر و خطبهٔ زندگی را می‌خوانند و آنگاه از منبر روزگار فرود می‌آیند و راهِ خانهٔ جاودان خویش در پیش می‌گیرند؟ راهی که اگر امروز پایان سرنوشت پرنده بود، فردا پایان سرنوشت شاعر خواهد بود. سرنوشت همهٔ خاکیان...

قناری من

گل شمع در آخرین سوز بود
سحر گرمِ آرایش روز بود

سر پرچم صبح پیدا ز دور
گریزنده شبنم در آغوش نور

که مرغم نوای طرب ساز کرد
ز چشمم شکر خواب شب باز کرد

قناری به آشوب و آواز بود
ز پا تا به سر جلوه و ناز بود

ز نور شفق رشته‌ها تافته
وزان رشته‌اش بال و پر بافته

شب تیره خم گشته بر روی او
زده بوسه بر چشم جادوی او

زدریای شب موجی انگیخته
به چشمان او قطره‌ای ریخته

شدم پیش آن تنگ کاشانه‌اش
که افزون کنم آب با دانه‌اش

چنان مست آن صبح سحّار بود
کز آن آب و آن دانه بیزار بود

تو گفتی حکیمی است صاحب نفس
که خوش نیستش دیدن هیچ کس

دگر باره در چهچه و سوت بود
هماهنگ مرغان لاهوت بود

به مضراب منقار چون چنگ زن
به سیم قفس گشته آهنگ زن

چـو رقّـاص در صـحنهٔ تـنگ خـویش
شـده پـای کـوبان بـه آهـنگ خـویش

بـه عـود قـفس لعـبت بـندباز
گـهی در فـرود و گـهی در فـراز

بـدو گـفتم ای مـرغ زیـبای مـن
فـرحـبخش و کـاشانه آرای مـن

تـو دسـتانسرایـی و مـن چـامه‌گـوی
تـو زرّیـن پـر و بـال و مـن زرد روی

تـو را نـیز بـا زرد رویـان سـری است
کـه ایـن زردی از تـابش آذری است

مـرا نـیز دل در هـمان آتش است
کـه ایـن رنگ عشاق محنت‌کش است

بگـو، تـازه کـن جـان مشـتاق را
بـخوان تـا بـخندانـی آفـاق را

***

مگـر مـرغم امـروز بـیدار نـیست
چـرا در قـفس کـوشش و کـار نـیست

چـرا خـانه خـاموش و بـی‌رونق است
چـرا بـاغ در ظـلمت مـطلق است

قـناری فـرو بسـته چشـم، آه‌آه
بـه خـواب عـدم رفـته از خـوابگـاه

دریغا چرا مرغم از یاد بُرد
چه رو داد کاین گلشن آرای مُرد

از آن شور و مستی و خنیاگری
به جا نیست جز مشت بال و پری

خطّ و خال، دیگر خط و خال نیست
خطی هست، اما در آن خال نیست

پریده ز تن رنگ‌های زریش
شده بال‌ها جمع و پرها پریش

چنان اشکم از دیده آمد فرود
که بشنید همسایه‌ام: رود رود

سرشکم روان از دل خسته بود
که زنجیر انس‌اش بدان بسته بود

چو بودم ز غم‌های دوران به رنج
غمم می‌زدود از دل آن نغمه سنج

کنونم برفت از بر آن غمگسار
دگر با که گویم غمِ روزگار

کجا رفت آن آتشین جان او
که تن چون قفس بود زندان او

ز پا بند این بال و پر باز کرد
به گلزار جاوید پرواز کرد

و یا شاعری بود سحرآفرین
فرستاده بر بزمگاه زمین

فرو خواند بر جمع اشعار خویش
ره خانهٔ خویش بگرفت پیش

و یا بود رامشگری چربدست
ز مشکوی رامشگران الست

دمی چند با ساز دوران نواخت
دگر ره به سر منزل خویش تاخت

و یا خود یکی رشته زان ساز بود
که با لحن جاوید دمساز بود

کنون ناهماهنگی آغاز کرد
که دوران‌اش از ساز خود باز کرد

خطیبی توانا و چالاک بود
که خواننده بر مجمع خاک بود

به سر برد آن خطبهٔ نامدار
فرود آمد از منبر روزگار

۲ـ عقاب

از: پرویز ناتل خانلری[1]

۱ـ پرویز ناتل خانلری، در سال ۱۲۹۲ شمسی در تهران چشم به جهان گشود و در سال ۱۳۶۹ شمسی در همین شهر دیده از دنیا فرو بست. خانلری در سال ۱۳۲۲ درجهٔ دکتریِ ادبیات گرفت و در همین سال نیز مجلهٔ «سخن» را راه انداخت که تا سال ۱۳۵۷، انتشار آن ادامه داشت و در میان ماهنامه‌های مشابه خود از چهره‌ای نو و فضایی تازه برخوردار بود. خانلری پس از سالها تدریس در دانشگاه میز وزارت را بر کرسی استادی ترجیح داد اما به زودی از این مقام کناره گرفت و «بنیاد فرهنگ ایران» را بنیان نهاد. که در سال‌های آخر عمر او منشاء خدمات فرهنگی بسیار شد. از تألیفات خانلری، «وزن شعر فارسی»، «دستور زبان فارسی» و «تصحیح دیوان حافظ» در دو جلد از مهمترین آن‌هاست. همچنین ترجمه‌های او که اهم آن‌ها

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

این مثنوی با اقتباس از یک اثر الکساندر پوشکین، شاعر بزرگ روس و بر اساس این روایتِ «خواص الحیوان»: «گویند زاغ سیصد سال بزید و گاه از این قدر نیز بگذرد. عقاب را (اما) سال عمر، سی بیش نباشد»، ساخته شده است و منظور از آن بیان این حقیقت است که سی سال عمر با عزت و سربلندی و توانایی و پاکزیستی، ارجمندتر از سیصد سال عمر در پستی و پلیدی و ناتوانی و گندخواری است.

این مثنوی، با اندیشهٔ عقاب و اندوه او از نزدیک شدن زمان مرگ آغاز می‌شود. عقاب با یادآوری گفتهٔ پدر (که او نیز از پدر فریبای خود شنیده است) از زاغی که در دوردست دشت می‌زید، به قصد پرواز و پرسیدن راز عمر دراز بال و پر باز می‌کند.

بند نخست: توصیف همین پرواز شکوهمند اوست. او که چگونه گله و شبان، کبک و مار و آهو، از دیدنش می‌ترسند و بر خود می‌لرزند. غافل از اینکه این بار عقاب را سر صید نیست. بل به دنبال کشف راز عمر دراز از زاغ آشناست.

بند دوم: توصیف همین زاغ زشتِ شیفتهٔ پلیدی است که سال‌های بی‌شمار جز در گندزار قدم نگذاشته و جز از مردار شکم نینباشته است.

چشم عقاب از فراز به زاغ می‌افتد و پرسش کنان آهنگ فرود می‌کند. زاغ ترسان و لرزان از بیم عقاب قوی پنجه و از سر احتیاط بر شاخه‌ای دورتر می‌نشیند و آمادهٔ شنیدن پرسش عقاب می‌شود.

قسمت بعد، همه، پرسش عقاب است و پاسخ زاغ.

عقاب: که چرا با آنهمه شوکت و جاه عمری چنین کوتاه دارد و زاغ، با چنان قامت و بال ناساز، عمری چنان دراز؟ و جواب زاغ که: اگر عمر عقابان کوتاه است از کوتاهی آن‌هاست که جز در اوجها نمی‌زیند و بر فرودها ارج نمی‌نهند. بر خلاف ما زاغان که عمر درازمان جز به علت زیستن در پلیدی و پستی و گندخواری نیست. چنین است که اگر از من پند گیری و دعوت من بپذیری، تورا بر سر خوان الوان خود خواهم برد. که در پس آن باغ، آنجاست.

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

«چند نامه به شاعر جوان از «ریلکه» و تریستان وایزوت از «بدیه» مخارج المعروف از ابن سینا و «داستان‌های بید» پای به ترجمه «محمدبن عبدالجبار بخاری» و «سمک عیار» از «فرامرز ارجانی» است. و اما تنها کتاب شعر خانلری «ماه در مرداب» نام دارد که مثنوی مشهور «عقاب» مهمترین اثر آن و از جمله آثار منظوم و موفق امروز فارسی است.

بخش بعد، آمدن بر سر سفرهٔ گستردهٔ زاغ است که چون چشم عقاب بر آن می‌افتد، در دم دیده فرو می‌بندد و در اندیشه فرو می‌رود:

عمر در اوج فلک برده به سر،
دم زده در نفس باد سحر،

ابر را دیده به زیر پر خویش،
حیوان را همه، فرمانبر خویش،

اینک افتاده بر این لاشه و گند،
باید از زاغ بیاموزد پند؟!

***

بوی گندش دل و جان تافته بود
حال بیماریِ دق یافته بود

و آنگاه یک لحظه چشم می‌گشاید و باز می‌بندد و در زندگی گذشته خویش غرق می‌شود:

یادش آمد که بر آن اوج سپهر
هست پیروزی و زیبایی و مهر

فرّ و آزادی و فتح و ظفر است
نفس خرم بادِ سحر است

و چون باز دیده می‌گشاید و جز خواری و بیزاری و نفرت و وحشت در پیرامون خود هیچ نمی‌بیند، آمادهٔ پرواز می‌شود:

بال بر هم زد و برجست از جا
گفت کای یار ببخشای مرا

سال‌ها باش و بدین عیش بناز
تو و مردار، تو و عمر دراز

مـــن نـــیم در خـــور ایـــن مـــهمانی
گـــــند و مـــــردار تـــورا ارزانـــــی

گـــــر در اوج فـــلکم بـــاید مـــرد
عـــمر در گـــند بـــه ســر نــتوان بـــرد

و آنگاه (در حالی که زاغ از پرواز او شگفت‌زده است)، لحظه بـه لحـظه بـیشتر اوج می‌گیرد. تا آنجا که بر لوح کبود آسمان در اندازهٔ نقطه‌ای می‌شود و اندکی بعد، هیچ. بهترین و مناسب‌ترین بیان شاعرانـه و شکـوهمند بـرای مـرگ عـنقریب یـا پـرواز همیشگی و ابدی عقاب.

مثنوی «عقاب» اثری است با زبانی پخته و سخته در عین سادگی و روانگـی، کـه گذشته از چند بیت آن که در سطح دیگر ابیات نـیست، هـمهٔ ابـیات آن یکـدست و زیباست و برخی از آنها در سطحی والا:

راست است ایـــنکه مـــرا تـــیز پـــر است
لیک پـــــرواز زمـــــان تـــــیز تـــراست

مـــن گـــذشتم بـــه شـــتاب از در و دشت
بــــه شـــتاب ایّـــام از مـــن بگـــذشت

و ....

عقاب

گشت غـــمناک، دل و جـــان عـــقاب
چـــو از او دور شـــد ایـــام شـــباب

دیـــد کش دور بـــه انـــجام رســـید
آفـــتاب‌اش بـــه لب بـــام رســـید

بـــاید از هســـتی، دل بـــر گـــیرد
ره ســـوی کشـــور دیگـــر گـــیرد

خـــواست تـــا چـــارهٔ نـــاچار کـند
دارویـــی جـــوید و در کـــار کـــند

صـــبحگاهی ز پـــی چـــارهٔ کـــار
گشت بـــر بـــاد سـبک سـیر سـوار

گـــلّه کـــاهنگ چـرا داشت بـه دشت
نـــاگـــه از وحشت پـــر ولوله گشت

وان شـــبان بـیم زده، دل نگـــران
شـــد پـــیِ بـــرهٔ نـــوزاده دوان

کـــبک در دامـــن خـــاری آویـخت
مـــار پـیچید و بـــه سـوراخ گـریخت

آهـــو اســـتاد و نگـــه کـرد و رمـید
دشت را خـــطّ غـــباری بکشـــید

لیک صـــیاد سـِـر دیگـــر داشت
صـــید را فـــارغ و آسـوده گـذاشت

چـــارهٔ مـــرگ نـــه کـاری‌ست حـقیر
زنـــده را دل نشـــود از جـــان سـیر

صـــید هـــر روز بـه چـنگ آمـد زود
مگـــر آن روز کـــه صـــیّاد نـــبود

* * *

آشـــیان داشت در آن دامـــن دشت
زاغکـــی زشت و بـــد انـــدام و پـلشت

سنگها از کف طفلان خورده
جان ز صد گونه بلا در برده

سال‌ها زیسته افزون ز شمار
شکم آکنده ز گند و مردار

بر سر شاخ ورا دید عقاب
ز آسمان سوی زمین شد به شتاب

گفت کای دیده ز ما بس بیداد
با تو امروز مرا کار افتاد

مشکلی دارم اگر بگشایی
بکنم آنچه تو می‌فرمایی

گفت ما بندهٔ درگاه تواییم
تا که هستیم هواخواه تواییم

بنده آماده بود فرمان چیست
جان به راه تو سپارم جان چیست

دل چو در خدمت تو شاد کنم
ننگم آید که زجان یاد کنم

این همه گفت ولی با دل خویش
گفت و گویی دگر آورد به پیش

کاین ستمکار قوی پنجه کنون
از نیاز است چنین زار و زبون

لیک ناگه چو غضبناک شود
زو حساب من و جان پاک شود

دوستی را چو نباشد بنیاد
حزم را باید از دست نداد

در دل خویش چو این رای گزید
پر زد و دورترک جای گزید

***

زار و افسرده چنین گفت عقاب
که مرا عمر حبابی است برآب

راست است این که مرا تیز پر است
لیک پرواز زمان تیز تر است

من گذشتم به شتاب از در و دشت
بشتاب ایّام از من بگذشت

گرچه از عمر، دل سیری نیست
مرگ می‌آید و تدبیری نیست

من و این شهپر و این شوکت و جاه
عمرم از چیست بدین حد کوتاه

تو و این قامت و بال ناساز
به چه فن یافته‌ای عمر دراز؟

پدرم از پدر خویش شنید
که یکی زاغ سیه روی پلید

با دوصد حیله به هنگام شکار
صدره از چنگ‌اش کرده‌ست فرار

پدرم نیز به تو دست نیافت
تا به منزلگه جاوید شتافت

لیک هنگام دمِ بازپسین
چون تو بر شاخ شدی جای‌گزین

از سرِ حسرت با من فرمود
این همان زاغ پلید است که بود

عمر من نیز به یغما رفته است
یک گل از صد گلِ تو نشکفته است

چیست سرمایهٔ این عمر دراز
رازی اینجاست تو بگشا این راز

زاغ گفت ار تو در این تدبیری
عهد کن تا سخنم بپذیری

عمرتان گر که پذیرد کم و کاست
دگری را چه گنه کاین ز شماست

ز آسمان هیچ نیایید فرود
آخر از این همه پرواز چه سود

پدر من که پس از سیصد و اند
کان اندرز بُد و دانش و پند

بارها گفت که بر چرخ اثیر
بادها راست فراوان تأثیر

بادها کز زبر خاک وزند
تن و جان را نرسانند گزند

هرچه از خاک شوی بالاتر
باد را بیش زیان است و ضرر

تا بدانجا که بر اوج افلاک
آیت مرگ بود پیک هلاک

ما از آن سال بسی یافته‌ایم
کز بلندی رخ برتافته‌ایم

زاغ را میل کند دل به نشیب
عمر بسیارش از آن گشته نصیب

دیگر این خاصیّت مردار است
عمر مردار خوران بسیار است

گند و مردار بهین درمان است
چارهٔ رنج تو زان آسان است

خیز و زین بیش ره چرخ مپوی
طعمهٔ خویش بر افلاک مجوی

ناودان جایگهی سخت نکوست
به از آن کنج حیاط و لب جوست

من که صد نکتهٔ نیکو دانم
راه هر برزن و هر کو دانم

خانه اندر پس باغی دارم
وندر آن گوشه سراغی دارم

خوان گستردهٔ الوانی هست
خوردنی‌های فراوانی هست

***

آنچه زان زاغ همی داد سراغ
گند زاری بود اندر پس باغ

بوی بد رفته از آن تاره دور
معدن پشّه، مقام زنبور

نفرت‌اش گشته بلای دل و جان
سوزش و کوری دو دیده از آن

آن دو همراه رسیدند از راه
زاغ بر سفرهٔ خود کرد نگاه

گفت خوانی که چنین الوان است
لایق محضر این مهمان است

می‌کنم شُکر که درویش نی‌ام
خجل از ماحضر خویش نی‌ام

گفت و بنشست و بخورد از آن گند
تا بیاموزد از او مهمان پند



عمر در اوج فلک برده به سر،
دم زده در نفس باد سحر،

ابر را دیده به زیر پرِ خویش
حیوان را همه، فرمانبر خویش

بارها آمده شادان ز سفر
به رهش بسته فلک طاق ظفر

سینهٔ کبک و تذرو و تیهو
تازه و گرم شده طعمهٔ او

اینک افتاده در این لاشه و گند
باید از زاغ بیاموزد پند

بوی گندش دل و جان تافته بود
حال بیماریِ دق یافته بود

دلش از نفرت و بیزاری ریش
گیج شد، بست دمی دیدهٔ خویش

یادش آمد که بر آن اوج سپهر
هست پیروزی و زیبایی و مهر

فرّ و آزادی و فتح و ظفر است
نفس خرّم باد سحر است

دیده بگشود و به هر سو نگریست
دید گِردش اثری زینها نیست

آنچه بود از همه سو خواری بود
وحشت و نفرت و بیزاری بود

بال بر هم زد و برجست از جا
گفت کای یار ببخشای مرا

سال‌ها باش و بدین عیش بناز
تو و مردار تو و عمر دراز

من نی‌ام در خور این مهمانی
گند و مردار تو را ارزانی

گـــر در اوج فـــلکم بـــاید مـــرد
عـــمر در گـــند بـه سـر نـتوان بـرد

***

شـــهپر شـــاه هـــوا اوج گـــرفت
زاغ را دیـــده بـــر او مـــاند شگـفت

سـوی بـــالا شـــد و بـــالاتر شـد
راست بـــا مـــهر فـــلک هـمبر شـد

لحـــظه‌ای چـــند بـــر ایـن لوح کـبود
نـــقطه‌ای بـــود و دگـــر هـیچ نـبود

۳ـ بت شکن بابل

از: مهدی حمیدی شیرازی[۱]

این مثنوی، باز سازی تازه‌ای از چهرهٔ ابراهیم (س) پیامبر است. پیامبری که در زمان او، جهل و ظلم همه جا را فراگرفته بود و بت و بت‌پرستی سخت رواج داشت. ابراهیم بارها «نمرود» و قوم او را به خداپرستی دعوت کرد، ولی «نمرود» زیر بار نرفت و چون بت شکنی ابراهیم را دید دستور داد تا او را در آتش افکندند. لیکن آتش بر او گلستان شد. «نمرود» از آن پس دعوی خدایی کرد. خداوند نیز ضعیف‌ترین مخلوق خود، پشّه‌ای ناچیز را به جنگ او فرستاد و او را به هلاکت رساند. آنگاه ابراهیم خانهٔ کعبه را ساخت، حج رامعمول کرد و عدالت را به جهان بازگرداند.

۱ـ مهدی حمیدی شیرازی در سال ۱۲۹۳ شمسی در شیراز زاده شد. پس از اتمام دورهٔ ابتدایی و متوسّطه، به تهران آمد و به دانشکده ادبیات رفت و در سال ۱۳۱۶ لیسانس و در سال ۱۳۲۵، درجه دکتری زبان و ادبیات فارسی گرفت و تا سال ۱۳۶۷ که در تهران وفات یافت، همواره به تدریس و تحقیق، سرایش و پژوهش اشتغال داشت. از میان آثار او، می‌توان از مجموعه‌های «سال‌های سیاه» «اشک معشوق» «ده فرمان» و «کالبدهای پولادین شعر» سخن گفت. جز اینها از سه مجلّد «دریای گوهر» و دو مجلّد «بهشت سخن» که شامل آثار دیگران به انتخاب اوست. و اما از جمله آثار موفق‌تر او می‌توان بیش از همه به چند قصیده و مثنوی اشاره کرد که «بت شکن بابل» یکی از همینهاست.

واما اگر این داستان یا هر داستان دیگر ـ چنان که هست ـ به نظم درآید، هیچ کار هنری عرضه نشده است. وقتی این کار شاعرانه و هنری است که شخصیت شاعر در آن تجلی کند و به جوهر شعری و پرداخت هنری آمیخته و آراسته گردد. چنانکه در مثنوی «بت شکن بابل»، این شخصیت شاعرانه و جوهر شعری و پرداخت هنری را می‌توان دید. قطعه‌ای که با توجه به مختصات زیر بر بسیاری از قطعات همسان رجحان دارد.

الف ـ از لحاظ شکل: شروع و ختام شعر، انتخاب مصالح لازم و حذف مصالح غیرلازم، پرداختن به حالات درونی و توصیف نماهای بیرونی، ترتیب و تنظیم قسمت‌های مختلف و پیوستن صحنه‌ها به یکدیگر و جز آن که همه از ذهنیت متشکل شاعر حکایت می‌کند.

ب ـ از لحاظ بیان: با اینکه شعر در قالبی سنتی است و چارچوبی تنگ دارد، نه تنها شاعر در بیان اندیشه‌های خود کمترین مشکلی نداشته بلکه از لحاظ نمایش فراز و فرودها و امکانات زبان نیز نهایت تسلط خود را نشان داده است.

ج ـ از لحاظ ایجاز: شعر در ظاهر چنان بلند و مفصل می‌نماید که در وهلهٔ نخست گمان «ایجاز» نمی‌رود. اما چون خوانده می‌شود، گاه چنان بیت‌های موجزی به چشم خواننده می‌خورد که مفهوم آن در چندین بیت نیز بیان شدنی نیست. ایجازی که بیشتر به نحوهٔ بیان شاعر و تسلط او به زبان وابسته است.

د ـ از لحاظ «تأثیر»: اجتماع این سه مختصّه، آن چنان حالتی به شعر بخشیده است که از نظر تحریک و تأثیر، سخت جاذب و گیراست. و پس از این در مرور شعر خودبخود تجربه خواهد شد.

مرور در شعر

مهدی حمیدی با تعبیر افعی و مرغ از ظالم و مظلوم، خواننده را برای خواندن حکمی که خود بدان رسیده است آماده می‌کند: الفت خاک و خون ازلی است و علت شادمانگی خلق، خونخوارگی و مردمکشی آن‌هاست. حکمی که در یک نوشته عادی معمولاً در پایان آورده می‌شود ولی شاعر با آوردن آن در آغاز شعر، خواننده را آمادهٔ پذیرش موضوع می‌کند و به دنبال ابیات بعد می‌کشاند. ابیات بعد مسیر خلق

دیوخوست که پای کوبان به سوی دیر رهسپارند:

بــــاید آنــــجا حــلقه بســتن دف زنــان
دخـــــتری را ذبـــح کــردن کــف زنــان

آخر، وقت، وقت نذر و قربانی است. چرا که خدایان خشم خواهند گرفت و بذرها را خواهند سوزاند.

بدین ترتیب دختر را به دیر می‌آورند. یک لحظه زیبایی او در پرتو نـور واژه‌هـا می‌درخشد. فقط یک لحظه. اما دستِ بسته، پایِ لرزان، تنِ پیچان و چهرهٔ پریده رنگ او خواننده را به خود می‌آورد:

چـیست حـال آن کـه بـاید کشتن‌اش
بـــا تـــبر انـداخـتن سـر از تـن‌اش

کشـــــتن‌اش از جـــرم ساق مـرمرین
پــــیش ســــنگین دل بــــتان آزریــــن

پـــــیشتر از کشـــتن‌اش گـــیسوزدن
گـــــفتن‌اش زیــــر تــــبر زانــــو زدن

سه بیتی که هرکدام به منزلهٔ دری است که خوانـنده را بـه ذهـن دخـتر مـی‌برد و بـاز می‌گرداند. خواننده به خود می‌آید و همچون دیگران سراپا چشم و گـوش مـی‌شود. یک لحظه، یک تصویر، و تمام:

اســتخوان‌هــا خــرد شــد، رگــها دریــد
از تــبر خــون ریــخت، از رگــها پــرید

لحظه‌ای که هلهلهٔ تماشاگران به آسمان می‌رود. همه دست افشانند، جز یک تن که در آستانهٔ «مصراع» خواننده را متوجه خود می‌کند:

هــر کس آنــجا بـر سـر غـم خـاک زد
جــز یکــی کــز غــم گــریبان چـاک زد

آخر، همیشه یکی جز دیگران است، یکی که ذهن‌اش ناگهان برق می‌زند. قلب‌اش

درد می‌گیرد و نگاه‌اش ناگاه حقیقت را به بند می‌کشد. ملیون‌ها سیب بر زمین می‌افتد اما تنها یک تن از شوق کشف نیروی جاذبهٔ زمین، با اطمینان به هوا می‌پرد:

گـــرچـــه هـــر بـــیننده‌ای آن بـــیم دیـــد
کس نـــدید آن‌هـــا کـــه ابـــراهـــیم دیـــد

ابراهیم از آستانهٔ «مصراع» پای بیرون می‌نهد و ناپدید مـی‌گردد. امـا نـه در ذهـن خواننده. تبری برقی می‌زند و آتشی در دلی می‌افتد، دانه‌ای کم کم بـارور مـی‌شود، اندیشه‌ای اندک اندک شکل می‌گیرد. نه... ابراهیم را در آتش نیفکندند، آتش را در او افکندند. ابراهیمی با دلی آتشین، که دیگر هر کجا هست، فقط دو تصویر در چشمان اوست: تبرزن و زن. «ابراهیم کجا رفت؟!» خواننده همچنان که یک یک ابیات را بـر جای می‌گذارد، از خود پرسش می‌کند، و شاعر پاسخ می‌دهد: مردی از نـامردمی بـه جان می‌آید و به خلاف میل خود به کوه می‌رود:

شـــیر را نـــنگ است گـــر بـــی‌دُم زیـــد
مـــرد را، گـــر خـــالی از مـــردم زیـــد

سفری که سال‌ها طول می‌کشد و کم کم اندیشهٔ ابراهیم را بـارور مـی‌کند و نـیرو می‌بخشد. جوجه‌ای در تلاش است تا پوست خود را بدرد و بیرون آید. و مـرده کـه ناگهان تکان می‌خورد. به سوی آینه می‌رود. پیری خود را می‌نگرد و با قامتی از فریاد بر خود بانگ می‌زند:

بت شکـــن! بـــر خـــیز بـــام و درشکـــن!
بت شکـــــن! بـــتخانه و بـــتگر شکـــن!

چـــیستند ایـــنها کـــه خـــود ســـازیمشان
ســـر بـــه پـــای از حـــمق انـــدازیـــمشان

بانگی که در دم در کوه گُم می‌شود. در ندایی بلند از دهان درّه‌ای ژرف:

آری ابـــــراهـــــیم آری زودبـــاش
در پـــی آن‌هـــا کـــه جـــان فـــرمود بـــاش

باز گوش می‌دهد و باز می‌شنود. تا آنگاه که صدا خاموش می‌شود و او بیهوش می‌افتد.

مردی با تولدی دیگر. با زور پیل و خروش نیل. ابراهیمی چون لشکری انبوه در کوه، که:

بـاز هـرجـا دیـد، هـرجـا بـنگریست
آن تـبر زن ایسـتاد، آن زن گـریست

و با تبرزینی در مشت و کوهی در پشت، روان به سوی دیر:

رفت و یک تـن رفت و چـون یک کوه رفت
رفت و تـنها رفت و یک انـبوه رفت

نـه بت و نـه مـعبد و نـه عـود مـاند
نـه تـبرزن مـاند نـه نـمرود مـاند

بت شکن بابل

افـعی شـهر از تب دیـوانگـی
حـلقه مـی‌زد گـرد مـرغ خـانگی

خلق را خونخوارگـی اصـل خـوشی‌ست
شـادی مـخلوق از مـردمکشی‌ست

کـودکان از کشـتن مـوران خـوشند
مـردمان از کـودکی مـردم کُشـند

خـاک را گـویی بـه گـاه بـیختن
الفـتی دادنـد بـا خـون ریـختن

بـر زمـین بـی‌گفتهٔ نـوح نـبی
جـنبش دریـایی از گـول و غـبی

یـعنی از هـر گـوشه خـلقی دیـوخوی
پـای کـوبان سـوی دیـر آورده روی

گـــر نباشد بــــندگان را نـــذرها
ســـوزد از خشـــم خـدایـان بـذرها

بـــاید آنـــجا حـلقه بســتن ـ دف زنـان
دخـــتری را ذبـــح کـــردن کـفـزنان

رعـــدها دنـــبال بــرق دِشـــنه‌انـد
نـیست ابـری تـا خـدایـان تشنه‌انـد

خـــون قـــربان حـــالها را بـــه کـند
دانـــه را پـــر، گـــاو را فـــربه کـند

اوّل ســـــال است و روز خـــیرهاست
روز رحـمت خـواسـتن از دیـرهاست

بـدرَوَد مــرد آنــچه روزی کشـته است
زن هـمان پـوشد کـه وقـتی رشـته است

لاجـــــرم در دیـــر، نـــزدیکان دور
تـنگ کـرده جـای جـنبیدن بـه مـور

پـــای کـوبان، کـف زنـان، افـروخته
چشـــم‌ها بـــر صـیدِ قـربان دوخـته

دخـــــتری در دفـــتر صــــاحبدلی،
طـــرفهٔ بـــغداد، ســـحر بـــابِلی،

بـر ســر دوشـی چـو خـوابی دلنـواز
گـــیسویی پـیچنده چـون یـلدا دراز

و آن تـن عـریان کـه جـان را داده قـوت
در حـریری هـمچو تـارِ عنکبوت

ریـــخته زان صـــافی و بـــرجســـتگی
خســـــته را از دوش، بـــار خســـتگی

دست‌هـــا در بـــند هـــمچون جـانیان
بـــر سکـــویی خـــاصهٔ قـــربانیان

خـــــلق را از گـــوسفندان رام‌تـــر
از ســـــر گـــیسوی، نـــاآرام‌تـــر

زانـــوان، لرزنـــده، جـــان در پیچ و تـاب
از رخ و لب رفـــــته رنگ و رفـــته آب

چـیست حـال آن کـه بـاید کشتن‌اش
بـــا تـــبر انـداخـتن سـر از تـن‌اش

کشـــتن‌اش از جـــرم ســاق مـــرمرین
پـــیش ســـنگین دل بـــتان آزریـــن

پـــــیشتر از کشـــتن‌اش گـــیسوزدن
گـــفتن‌اش زیـــر تـــبر زانـــو زدن

مـــاندن‌اش آنـجا کـه جـان را حـال‌هاست
عمر هـریک لحـظه‌ای چـون سـال‌هاست

دادن‌اش در بـــوی عـــود و بـــانگ رود
انـــتظار آن کـــه تـــیغ آیـــد فـــرود

زنگ‌هـــا آهـــنگ آســـودن زنـــد
دست پـــایین آیـــد و گـــردن زنـــد

لیک مـا خـواهـیم و مـرگ مـا رسـد
دیـــر و زودی گـــر کـــند اما رسـد

عـــاقبت آن وقت جـــانفرسا رســـید
روز آن گـــیسوی مشک آســـا رســـید

«آن ســبو بشکست و آن پـیمانه ریـخت»
آن هــمه چـین و شکـن از شـانه ریـخت

خــواست فــریادی کشــد یـارا نـداشت
نـــاخن بُـــریّدن خـــارا نــداشت

خــم شــد آنــجایی کـه مـی‌باید: ســرش
کـــرد لرزان هـــمچو بـیدی پـیکرش

خلق یک دم چشم گشت و گـوش گشت
جـــان هـــر جـنبده‌ای خــاموش گشت

ذوق خــــون مــخلوق را بـفشرد نــای
وان تـــبر زن پـیش و پس بـنهاد پـای

بـــرق زد در نـــور مشـــعل آهـــنی
نـــاله‌ای بـــرخـــاست از پـیراهـنی

اســتخوان‌هـا خــرد شــد رگــها دریـد
از تـبر خــون ریـخت از رگــها پــرید

گـردنی چــون عــاج از تــن دور گشت
بــاز مـعبد غـرق عـیش و سـور گشت

مـــردمان از خـــرمی‌ها کــف زدنـد
پـــای کـــوبیدند و نــای و دف زدنـد

هـــرکس آنــجا بـر سـرغم خـاک زد
جـز یکـی کـز غـم گـریبان چـاک زد

کـــبک و بـــوتیمار تـــن بـینند در آب
«هـــرکه نـقش خـــویشتن بـینند درآب»

ریـــخت چــندین سیب بـر روی زمـین
لیک یک تـــن یـــافت نـیروی زمـــین

گـــرچـــه هـــر بـینندهای آن بـیم دیــد
کس نـــدید آنهـــا کـــه ابـــراهـیم دیــد

***

دانه چـون در خـاک خـفت و آب خـورد
نـــور مـــهر و پـــرتو مـهتاب خـورد

کـــم کـمک در خـــاک آبستن شـود
پـرورد جـانی کـه خـصم تـن شـود

هـــرچـــه تـــن از مـــهر، قـوتافـزایـدش
جـان سـرکش، قـهر، افـزون زایـدش

عـاقبت جـان پـای تـا سـر تـن خـورد
طـــفل نـــوزا مـــام آبســـتن خـورد

مـغز را از خـوردن تـــن چـاره نـیست
تـن خـوری چـون مـغزها پتیاره نـیست

هـر گـیاهی کـز زمـین جـوشیده است
هست و بـــودِ دانـــهای نـوشیده است

ایـــن هـمه شـاخی کـه جـای لانـههاست
نـــیست عـــین دانـــهها و دانـــههاست

وین درختانی کز این سان پر برند
گرچه آن مادر نبیند آن مادرند

اصل اول زیستن را بر وری است
خوردن تن از پی جان‌پروری است

میوه و گل چیست؟ جان ریشه است
جان پاک هر تنی اندیشه است

شعله‌ای باید که تن را جان کند
سنگ را میراند و مرجان کند

خرّما روزا که این میرد در آن
شعله‌ای سوزان شود گیرد در آن

ز آنچه ابراهیم در آن روز دید
معنی این شعلهٔ جانسوز دید

برق زد چون پیش چشم آن آهن‌اش
آتشی افتاد در پیراهن‌اش

ور به صورت رفت از معبد تنی
رفت در معنی ز آتش خرمنی

پای تا سر شعلهٔ سوزنده شد
هر دمی صدبار مرد و زنده شد

قوم نمرود آتشی افروختند
جان ابراهیم دروی سوختند

کس نگفت این آتش سرکش در اوست
او در آتش نیست، این آتش در اوست

هرچه زان پس دیده بست و باز کرد
پیش او آن پیرهن آواز کرد

هرچه در هر کوی و برزن ایستاد
پیش چشم‌اش آن تبرزن ایستاد

شکر دیوان به کامش تلخ گشت
معبدش دیوانسرای بلخ گشت

خشمگین بگریخت از همسایه‌اش
لیک همچون کودکی از سایه‌اش

رو به کوه آورد و ترک شهر کرد
لیک زهری را دوای زهر کرد

درد مردان درد از نامردم است
درد این نامردمان درد دُم است

گر تواند روبه از مردم گریخت
لیک نتواند زدرد دُم گریخت

ور گریزد آن که سوزد محمل‌اش
چون گریزد آن که می‌سوزد دل‌اش

شیر را ننگ است گر بی‌دُم زید
مرد را، گر خالی از مردم زید

گرچه می‌باید ز درد دُم دوید
سوی مردم باید از مردم دوید

* * *

مهر و مه تابید و هر دم بیش سوخت
عشق و مهر این دو را در خویش سوخت

گرچه اول هر دو را آگاه یافت
دید آخر، کاین دو را گه گاه یافت

آن که گه پیداست گه پیداش نیست
شاید ار امروز شد فرداش نیست

کیست آن کامروز را فردا کند
هستی پیدا ز ناپیدا کند

سال‌ها بگذشت و در این حرف ماند
جان به تن جوشید و در این ظرف ماند

میوه نوشد شاخ را گر نارس است
افتد آن روزی که نوشیدن بس است

کم کمک اندیشه رنگ و رو گرفت
با گذشت سال‌ها نیرو گرفت

گرچه جز این شاخه‌ها در بیشه نیست
هیچ شاخی نیست کان را ریشه نیست

جوجه را در پوست میدان تنگ شد
لاجرم با پوست گرم جنگ شد

پتکهای روز و شب سندان شکست
مرغ با منقارها زندان شکست

این همه پیدا ز ناپیدایی است
اصل، پنهانی است یا پیدایی است؟!

سوخت این اندیشه زان سان خرمن‌اش
کاندرون خویش آتش زد من‌اش

پای تا سر غرق در این یاد شد
نعره شد، آواز شد، فریاد شد

گرد خود چون مار پیچیدن گرفت
از درخت عمر برچیدن گرفت

موج می‌زد گیسوان بر شانه‌اش
مرگ می‌غلتید در کاشانه‌اش

لحظه‌ای چشم‌اش به سوی سر نشست
آتشی سوزان به خاکستر نشست

بانگ بر خود زد که هان! پیری رسید
نوبت بیزاری و سیری رسید

بت شکن! برخیز بام و درشکن
بت شکن! بتخانه و بتگر شکن

چیستند اینها که خود سازیمشان
سر به پای از حمق اندازیمشان

یاد از آن معبد پر عود کن!
خاک در کاس سرِ نمرود کن!

ناگهان از کوه بانگی ژرف خاست
از دهان درّه‌ها این حرف خاست:

آری ابراهیم آری زودباش!
در پی آن‌ها که جان فرمود باش!

چون که ابراهیم این آوا شنید
ایستاد و خیره گشت و واشنید

نعره زد کای بانگ شاهی کیستی؟
کیستی هان! ای سیاهی کیستی؟

چون طنین بانگ او خاموش گشت
آن صدا برخاست، این بیهوش گشت

یک نفس یا بیش، رفت و کم نبود
زان که چون آمد از این عالم نبود

در تن پرمایه زور پیل داشت
در دل جوشنده رود نیل داشت

دید جز یک تن اگر در کوه نیست
کم ز صدها لشگر انبوه نیست

هرچه نیرو در جهان در کوه اوست
کوه او همدرد با اندوه اوست

در نهان بیش است در صورت کم است
هرچه در عالم بود در آدم است

نیست بالاتر از او فرماندهی
«نیست از آن سوی عبادان دهی»

چون دوای خاکیان درمان اوست
هرچه در خاک است در فرمان اوست

این نه آن قطره است کز دریا جداست
هستی جوشیده در هستی، خداست

***

لحظه‌ای استاد و لختی چاره کرد
شهر و کوه و دشت را نظّاره کرد

نیمهٔ شب بود و مه پرتو فشان
خیمهٔ پیروزه گون گوهرنشان

آسمان بر کوه‌ها پهلو زده
کوه‌ها جمازهٔ زانو زده

باز هر جا دید هرجا بنگریست
آن تبرزن ایستاد آن زن گریست

از درون نالید، کای زن آمدم
های! ای مرد تبرزن آمدم

رو به دیر آورد و کوهی پشت او
وان تبرزین کلان در مشت او

رفت و یک تن رفت و چون یک کوه رفت
رفت و تنها رفت و یک انبوه رفت

نه بت و نه معبد و نه عود ماند
نه تبرزن ماند، نه نمرود ماند

قطعه

۱ـ قلب مادر

از: ایرج میرزا[۱]

۱ـ ایرج میرزا ملقب به جلال الممالک در سال ۱۲۹۱ قمری برابر با ۱۲۵۰ شمسی در تبریز متولد شد و در

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

این قطعه اصلاً ترجمه از یک قطعه «آلمانی» است. و اصل آن، این است. عاشق به معشوق می‌گوید:

«من که قلب خود را نثار عشق تو کرده‌ام، آیا باز هم در پاکی عشق من تردید داری؟ معشوق پاسخ میدهد: تو را گوهری گرانبهاتر است که از قلب تو بیشتر می‌ارزد و آن قلب مادر توست. وقتی من عشق تو را باور خواهم کرد که این گوهر را به من هدیه کنی. عشق به معشوق بر مهر مادری پیروز می‌شود. جوان می‌رود و دل مادر را از سینهٔ او بیرون می‌آورد و قلب بر کف به نزد معشوق باز می‌گردد. اما ناگهان پایش می‌لغزد و از قلب مادر که بر زمین افتاده است، این صدا بر می‌خیزد: آه پسرم آیا پایت صدمه‌ای دید؟»

قطعهٔ «قلب مادر» به اعتبار قوافی خاص آن در نظر اوّل موجب این توهم می‌شود که از سادگی همیشگی زبان «ایرج» عاری است. اما در حین خواندن به تدریج این تصور از میان می‌رود.

ایرج میرزا در حقیقت این داستان را تا آنجا پرورانده است که به دخالت در آن تعبیر نشود. و پیداست که برای خوانندهٔ پارسی زبان، ترجمهٔ منظوم شعر – به خصوص که در دست شاعری توانا همچون ایرج پرورده شده ـ به مراتب مؤثرتر است تا اصل آن. هرچند حد والای توفیق شاعر در سرودن این قطعه، چنین میگوید که به این اثر نه به دیدهٔ ترجمه که به چشم تألیف باید نگریست. قطعه‌ای سخت مؤثر، با تأثیری که بر اثر موضوع عاطفی شعر و نزدیکی بیان آن به «دکلاماسیون» دوچندان شده و از همین روست که همواره مورد اقبال دوستداران این گونه آثار بوده است.

قلب مادر

داد معشوقه به عاشق پیغام
که کند مادر تو با من جنگ

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

۱۳۴۴ قمری مطابق با ۱۳۰۴ شمسی در تهران وفات یافت. در سال ۱۲۷۵ شمسی به اروپا سفر کرد و پس از بازگشت به میهن در مقام معاونت استانداری اصفهان و معاونت دارایی خراسان به خدمت اداری مشغول شد.

ایرج میرزا یکی از شاخص‌ترین چهره‌های ادب معاصر به شمار می‌رود. شاعری روشن ضمیر و تجدد خواه با شیوهٔ سهل و ممتنع، که شاید پس از شعر سعدی برجسته‌ترین مختصهٔ سخن وی، خاصه در دو مثنوی «عارفنامه» و «زهره و منوچهر» و برخی از قطعات، از جمله همین قطعهٔ «قلب مادر» اوست.

هـــــرکجا بـــــینَدَم از دور کـــند
چـــهره، پـــرچـــین و جـــبین پـــر آژنگ

بـــــا نگـــاه غـــضب آلود زنـــد
بـــر دل نـــازک مـــن تـــیر خـــدنگ

از در خــــانه مـــرا طـــرد کـــند
هـــمچو ســـنگ از دهـــن قـــلماسنگ

مـــادر ســـنگدلت تـــا زنـــده است
شـــهد در کـــام مـــن و تـــوست شـــرنگ

نشـــــوم یک دل و یک رنگ تـــــورا
تـــــا نســـازی دل او از خـــون رنگ

گـــر تـــو خـــواهـــی بـــه وصـــالم بـــرسی
بـــاید ایـــن ســـاعت بـــی‌خوف و درنگ

رَوی و ســـــینهٔ تـــنگ‌اش بـــدری
دل بـــــرون آری از آن ســـینهٔ تـــنگ

گـــرم و خـــونین بـــه مـــنش بـــاز آری
تـــــا بـــــرد ز آیـــنهٔ قـــلبم زنگ

عـــــاشق بـــــی‌خردِ نـــــاهنجار
نـــه بـــل آن فـــاسقِ بـــی‌عصمت و نـــنگ

حـــــرمت مـــادری از یـــاد بـــبرد
خـــــیره از بـــاده و دیـــوانـــه ز بـــنگ

رفت و مـــادر را افکـــند بـــه خـــاک
ســـینه بـــدرید و دل آورد بـــه چـــنگ

قـــصد ســـر مـــنزل مــعشوق نــمود
دل مـــادر بــه کــفـاش چــون نــارنگ

از قـــضا خـــورد دم در بـــه زمـــین
ونـــــدکی ســـوده شـــد او را آرنگ

وان دل گـــرم کـــه جـان داشت هـــنوز
اوفـــــتاد از کـــف آن بــــی‌فرهنگ

از زمـــین بــاز چــو بــرخــاست، نـمود
پـــــی بـــرداشـــتن آن، آهـــنگ

دیـــد کـــز آن دل آغشـــته بــه خــون
آیـــد آهســـته بـــرون ایـــن آهـنگ:

آه دست پســـــرم یـــافت خــراش
وای پـــای پســرم خــورد بــه ســنگ

۲ـ مست و هوشیار

از: پروین اعتصامی[۱]

این قطعه، از جمله بهترین آثار پروین اعتصامی یکی از مشهورترین قطعات

۱ـ پروین اعتصامی (دختر یوسف اعتصام‌الملک مترجم و نویسندهٔ رمانتیک اواخر عهد قاجار) در سال ۱۲۸۵ شمسی در تبریز زاده شد و در سال ۱۳۲۰ شمسی در سن ۳۵ سالگی در تهران درگذشت. او به انواع شعر فارسی (جز غزل) راغب بوده اما قطعه و قصیده نوع غالب آثار اوست که در هر دو قالب، صاحب دستی تواناست. در قصیده پردازی تابع استاد یمگان، «ناصر خسرو قبادیانی» است و در قطعه‌سازی، بیشتر به شیوهٔ «انوری» چشم دارد. در نظم پروین سه موضوع اصلی بیشتر به چشم می‌خورد. **۱ـ پند و اندرز** که تم اصلی قصائد اوست **۲ـ مهر مادری**، که بیشتر موضوع مسمط ـ ترکیبهاست **۳ـ فقر و درماندگی** طبقات پایین اجتماع که موضوع غالب قطعات او را تشکیل می‌دهد، قطعاتی که یا به شکل قطعه‌های سنتی، یا به شیوهٔ مناظره در قالب گفتگوی بیان دوشیئی یا دو انسان به قصد تمییز و تشخیص حق از باطل یا از راه تقابل و تضاد میان آن‌هاست.

تنها یادگار «پروین» دیوان اشعار اوست، با مقدمه ملک‌الشعراء بهار، که بارها به چاپ رسیده است.

امروز فارسی است. صحنهٔ مقابله و مکالمهٔ محتسب شهر است با مردی مست. محتسب به جرم مستی، از مرد بازپرسی می‌کند و به طُرُق مختلف زمینه را برای گرفتن رشوت آماده می‌سازد. اما با قاطع‌ترین جوابها روبه رو می‌شود. زیرا:

گر حکم شود که مست گیرند
در شهر هر آنچه هست گیرند

این قطعه با اینکه از داشتن قالب و زبان نو عاری است و حتی موضوع آن نیز به اعتبار مصالح کلمات، کهنه می‌نماید، اما علت اقبال و استقبال طبقات مختلف مردم را نسبت بدان می‌توان چنین توجیه کرد:

حس ایستادگی، در مقابل زور و فساد در نفس هر بشری وجود دارد. منتها چون هر انسانی یا به لحاظ ضعف در منطق و یا از نظر بیم از زورگو، قدرت مقاومت و مبارزه در خود نمی‌بیند، پیداست که در برابر چنان منطقی و چنین جرأتی احساس غرور و قدرت می‌کند. گویی همهٔ این جوابها از اوست

اما در حقیقت، این پروین اعتصامی است که با استفاده به جا از صنعت «سئوال و جواب» خود را ملزم می‌کند تا در هر بیت یک سئوال و یک جواب بگنجاند و برای رعایت و حفظ کشش شعر، به قدرت منطقی هر پاسخ بیش از پاسخ پیش توجه کند و با اتکاء به ایجاز و کوتاه‌گویی همراه با بیانی طنزآمیز، بر تأثیر کلام هرچه بیشتر بیفزاید.

مست و هوشیار

محتسب مستی به ره دید و گریبانش گرفت
مست گفت ای دوست این پیراهن است افسار نیست

گفت مستی زان سبب افتان و خیزان می‌روی
گفت جرم راه رفتن نیست، ره هموار نیست

گفت می‌باید تو را تا خانهٔ قاضی بَرَم
گفت رو صبح آی قاضی نیمه شب بیدار نیست

گفت نزدیک است والی را سرای، آنجا شویم
گفت والی از کجا در خانهٔ خمّار نیست

گفت تا داروغه را گوییم در مسجد بخواب
گفت مسجد جایگاه مردم بدکار نیست

گفت دیناری بده پنهان و خود را وارهان
گفت کار شرع کار درهم و دینار نیست

گفت از بهر غرامت جامه‌ات بیرون کنم
گفت پوسیده است جز نقشی ز پود و تار نیست

گفت آگه نیستی کز سر درافتادت کلاه
گفت در سر عقل باید بی‌کلاهی عار نیست

گفت می بسیار خوردی زان سبب بیخود شدی
گفت ای بیهوده گو حرف کم و بسیار نیست

گفت باید حد زند هشیار مردم مست را
گفت هشیاری بیار اینجا کسی هشیار نیست

۳ـ جستجو

از: حبیب یغمایی[1]

۱ـ حبیب یغمایی در سال ۱۲۸۰ شمسی در «خورِ» بیابانک در حاشیه کویر چشم به جهان گشود و در سال ۱۳۶۳ شمسی در تهران دیده از جهان فروبست. او پس از انجام تحصیلات خود اعم از جدید و قدیم به خدمت وزارت فرهنگ درآمد و در مقام ریاست آموزش و پرورش در شهرهای مختلف به کار پرداخت تا سرانجام به تهران بازگشت و در کنار کارهای اداری، به تدریس در دارالفنون نیز مشغول شد.

از میان آثار «حبیب» می‌توان از ترجمهٔ «تفسیر طبری» و تصحیح «قصص الانبیاء» و «گرشاسبنامه» اسدی و طبع «دیوان یغمایی جندقی» و «تاریخ جندق و بیابانک» و «رسالهٔ قافیه» و مجموعه‌ای از اشعار او با نام «سرنوشت» و نیز از همکاریِ او با محمدعلی فروغی در تصحیح «دیوان سعدی» و منتخب «شاهنامهٔ

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

قطعه «جستجو» از قطعات مؤثر روزگار ماست. زبان و بیان این قطعه هیچ تازگی ندارد و تنها امتیازش در سادگی آن است.

این قطعه، بیان حالِ تجربه‌ای است که همهٔ اهل کتاب خاصه اهل شعر و ادب را دست داده است. همهٔ آن‌هایی که به دفعات، به جستجوی نامه یا کاغذ یا قطعه‌ای، آثار خود را زیر و رو کرده‌اند و چه بسا خاطرات گذشتهٔ خویش را به یاد آورده‌اند، و از این که جز نشانه‌ای چند از آن همه نمانده است دریغ و افسوس خورده‌اند، اما هیچ کدام نیز از فرط سادگی و تداول کار، در اندیشهٔ سرودن قطعه‌ای با این جزئیات نیفتاده‌اند. یا اگر افتاده‌اند، بیشتر به بیان کلی مضمون توجه کرده‌اند. و در هر حال کمتر به «گریز»ی از این دست باور داشته‌اند. «گریز» به این معنی که کار سخن و ادب را به بازار ناروا و ناروا کاری تعبیر کنند و عزیزان و برادران را به این کار خطا و بیهده هشدار دهند. که در حقیقت بار اندوه این قطعه نیز از همین روست. بیان این واقعیت که: زندگی امروز را با اهل ادب سرسازگاری نیست. و به راستی آن که در این روزگار به دنبال تحصیل ادب می‌رود، ناگزیر است که از بسیاری چیزها چشم پوشد.

جستجو

به جستجوی ورقپاره ـ نامه‌ای، دیروز
چو روزهای دگر عمر خود هبا کردم

ز روزگار قدیم آنچه کهنه ـ کاغذ بود
گشودم از هم و آنسان که بود تا کردم

از آن میان قطعاتی ز نثر و نظم لطیف
که یادگار بُد از دوستان جدا کردم

همه مدارک تحصیلی و اداری را
ردیف و جمع به ترتیب سال‌ها کردم

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

فردوسی» و «خمسه نظامی» یاد کرد. و همچنین از زحمات او، در طبع و نشر مجلهٔ «یغما»، که حدود سی سال به طول انجامید.

کتابها که به گرد اندرون نهان شده بود
به پیش روی برافشانده لابه‌لا کردم

میان خرمن اوراقی اینچنین ناگاه
به بحر فکر درافتادم و شنا کردم

به هر ورق خطی از عمر رفته برخواندم
به هر قدم نگه خشم بر قفا کردم

نگاه کردم و دیدم که نقد هستی خویش
چگونه صرف به بازار ناروا کردم

چگونه در سر بی‌ارج و ناروا کاری
به خیره عمر عزیزِ گرانبها کردم

دریغ و درد که چشم اوفتاده بود از کار
به کار خویشتن آن دم که چشم وا کردم

برادران و عزیزان شما چنین مکنید
که من به عمر چنین کردم و خطا کردم

۴ـ مرغ شب

از: لطفعلی صورتگر[۱]

۱ـ لطفعلی صورتگر درسال ۱۲۷۹ هجری شمسی در شیراز زاده شد و در سال ۱۳۴۸ شمسی در تهران وفات یافت. صورتگر در اوان جوانی پس از استفاده از محضر اساتید زمان خاصه فرصت شیرازی به هندوستان سفر کرد و دورهٔ متوسطه را در آنجا گذراند. آنگاه به ایران بازگشت و در سال ۱۳۰۶ همراه با دانشجویان اعزامی به اروپا، به لندن رفت و به تحصیلات عالی خود ادامه داد تا سرانجام در سال ۱۳۱۸ شمسی موفق به دریافت پایان‌نامهٔ دکتری زبان و ادبیات انگلیسی شد و به ایران بازگشت و سال‌ها در دانشگاه تهران و نیز دانشگاه شیراز به تدریس «سخن سنجی» و زبان و ادبیات انگلیسی پرداخت. از صورتگر جز مجموعهٔ اشعار، و کتابهای «سخن سنجی» «تاریخ ادبیات انگلیسی» «اصول اقتصاد و تجارت» و دو کتاب کوتاه درباره شعر وصفی و شعر عرفانی فارسی آثار زیادی بر جای نمانده است.

این قطعه را «صورتگر» در بحر متقارب و به شیوهٔ خراسانی ساخته است به این منظور که شاید مفهوم شعر شکوهی حماسی گیرد. مرغ شب یا مرغ شباویز، مرغی است که هر شب از یک پای، خود را می‌آویزد و تا قطره‌ای خون از گلوی او نچکد، آرام نمی‌گیرد.

شاعران از زندگی و سرنوشت این مرغ در تاریخ ادب فارسی به قصدهای مختلف بهره‌های گوناگون برده‌اند، اما هیچکدام این چنین که «صورتگر» به او نگاه کرده و در زندگی او دیده است، نکرده‌اند و ندیده‌اند:

مرغی که اگر بیش از یک نغمه نمی‌داند و چهره‌ای مجلس آرا ندارد، در عوض نوای او آسمانی و بی‌همتاست. تا آنجا که گویی همه هستی او در آوای اوست. آوایی در گمنامی و آزادگی که شاعر نیز در آرزوی آن است. چرا که نشان هستی وی نیز شعر اوست. و در حقیقت آنچه از هستی مرغ می‌گوید، به هستی خود اشاره می‌کند.

مرغ شب

ندانم ز مرغان چرا مرغ شب
ز هستی نشانی جز آواش نیست

بنالد به بستان شبان دراز
تو گویی که امید فرداش نیست

مر او را یکی آسمانی نواست
اگر چهرهٔ مجلس آراش نیست

چه غم گر نداند ز یک نغمه بیش
که در دلکشی هیچ همتاش نیست

به گمنانی اندر زید و ز جهان
جز آزاده ماندن تمنّاش نیست

من و مرغ شب را گر این آرزوست
کسی را به ما جای پرخاش نیست

۵ـ حسود

از: جلال‌الدین همایی[1]

قطعه «حسود» توصیف انسان حاسدی است که حسادت در ذات اوست. موضوعی که در ادبیات فارسی سابقهٔ بسیار دارد و شاید کمتر سخنگویی است که دربارهٔ آن سخنی نگفته باشد. به همین دلیل ممکن است سئوال شود بنابراین قطعه‌ای با موضوعی اینچنین، چرا باید در این کتاب به انتخاب آید، که در جواب باید گفت به چند دلیل

۱ـ به دلیل قدرت بیان که نشانهٔ مهارت همایی در نظم فارسی است و الحق با محکم‌ترین قطعات استادان سلف برابری می‌کند. کافی است از این نظر به این یک بیت دقت شود:

خار بُن را چنان کند ستوار
که سر از تیغ خارکن پیچد

که چگونه در صَفِ «پیچد»ها از اصطلاح «سرپیچی» استفاده شده است.

۲ـ به دلیل نوع بیان، به این معنی که اگر چه در ادبیات فارسی دربارهٔ حسود و حسادت بسیار گفته شده است، اما هیچکدام با تمثیلی چنین زیبا و بجا نیست. تا آنجا که به جرأت می‌توان گفت برای توصیف انسان «حسود» چه بسا مناسب‌تر از «پیچک» تمثیلی نتوان یافت.

۳ـ به دلیل وزن و قافیه و خاصّه ردیف مناسبِ «پیچد»، که انتخاب آن به اعتبار

۱ـ جلال‌الدین همایی (سنا) در سال ۱۳۱۷ قمری (= ۱۲۷۸ شمسی) در اصفهان متولد شد و در سال ۱۴۰۰ قمری (= ۱۳۵۹ شمسی) در تهران وفات یافت. او از سنین کودکی به مکتب رفت و در هفت سالگی در نخستین مدرسه جدید اصفهان با نام «قدسیه» نام نوشت و همراه با آن از تحصیل در مدارس قدیمه نیز غفلت نکرد. و به تدریج سلسله مراتب درس حوزوی را تا آخر گذراند و خاصه از محضر درس آیات عظام «درچه‌ای» «کاشانی» «گزی» و «ارباب» بهره‌ها گرفت و سرانجام به درجهٔ اجتهاد رسید. همایی از آن پس در مدارس اصفهان و تبریز و بعد در دانشگاه تهران به تدریس پرداخت و اندک اندک به مقام استادی و استادی ممتاز نائل آمد و به حق به عنوان یکی از چند علامهٔ عصر ما شهرت یافت.

از میان آثار بسیار او می‌توان به «تاریخ ادبیات» «غزالی‌نامه» «خیامی نامه» «مختاری نامه» «مولوی نامه» و «صناعات ادبی» اشاره کرد و نیز مجلدات «تاریخ اصفهان» که هنوز به چاپ نرسیده است. همایی در نظم نیز دستی توانا داشت و همواره می‌کوشید در اشعار و قطعات خود قواعد زبان و اسالیب سخن را در عین فصاحت و بلاغت، به دقت رعایت کند.

مناسبتِ کار «پیچک» و خوی «حسود»، با توجه به مقدمهٔ بلند و «گریز» کوتاه آن بسیار بجاست

۴ـ به دلیل تصویرها و ترکیب‌های زیبایی که یک قطعه سنتی را در حد یک شعر به نمایش گذارده است. ترکیب‌هایی امثال «زلف پروردهٔ زمین» «دست نوزادهٔ چمن» «دهن لاله» «افسر غنچه» «پای ارغوان» «دست یاسمن» یا پیچیدن «پیکر خار، در پیرهن سبز» یا پیچیدن «دستار بر سر شاهد چمن» یا پیچیدن «زلف عروس گلشن، بر کمرگاه نسترن» خاصه در بیان موضوعی معمول، دلیل بر این مدعاست.

حسود

باغ را آفتی چو پیچک نیست
که به سرو و گل و سمن پیچد

از نهال تر و گل نوخیز
چند تن را به یک رسن پیچد

زلفِ پروردهٔ زمین تابد
دست نوزادهٔ چمن پیچد

نسترن را به یاسمین بندد
نار بُن را به نارون پیچد

دهن لاله بر خَسَک دوزد
افسر غنچه در کفن پیچد

بند بر پای ارغوان بندد
رشته بر دست یاسمن پیچد

پیکر خار خشکِ بی‌بر را
در یکی سبز پیرهن پیچد

بـــارور شـــاخ تـــازه و تـــر را
جـــامهٔ نـــیلگون بـــه تـــن پـــیچد

خـــار بُـــن را چـــنان کـــند ستوار
کـــه ســـر از تـــیغ خـــارکن پـیچد

گـــه بـــه شـــوخی و یـاوگی دستار
بـــر ســـر شـــاهدِ چـــمن پـــیچد

گـــــاه زلف عـــــروس گـــلشن را
بـــــر کـــمرگاه نســـترن پـــیچد

* * *

حـــاسد زشـــتخو بـــود پـــیچک
کـــه بـــه شـــاخ نـــو و کـــهن پـــیچد

چـــون نـــیابد بـــه شـاخساری دست
لاجـــرم گـــرد خـــویشتن پـــیچد

غزل

بر اهل ادب پوشیده نیست که غزل از دوران سعدی و حافظ به این طرف، معمول‌ترین و محبوب‌ترین نوع شعر بوده است و جز شاعران شیوهٔ هندی که به غزلی باحال و هوای دیگر دست یافتند و جای بحث آن در اینجا نیست، می‌توان به جرأت گفت که از قرن هفتم تا دورهٔ معاصر ما هیچ غزلسرایی ظهور نکرده است که بتوان در صمیمت عاطفه و احساس او تردید نکرد و او رااز بار تأثیر غزل سعدی و حافظ مبّرا دانست.

چنین است که گذشته از غزل‌های استثنایی مشهور، مانند غزلیاتی که با مطالع زیر آغاز می‌شود:

ای وای بر اسیری کز یاد رفته باشد
در دام مانده مرغی، صیاد رفته باشد

از حزین لاهیجی

یا:

چه شود به چهرهٔ زرد من نظری برای خدا کنی
که اگر کنی همه درد من به یکی کرشمه دوا کنی

از هاتف اصفهانی

یا:

دل بردی از من به یغما ای ترک غارتگر من
دیدی چه آوردی ای یار از دست دل بر سر من

از صفای اصفهانی

یا:

کی رفته‌ای ز دل که تمنا کنم تورا
کی بوده‌ای نهفته که پیدا کنم تورا

از فروغی بسطامی

یا:

طاعت از دست نیاید گنهی باید کرد
در دل دوست به هر حیله رهی باید کرد

از نشاط اصفهانی

یا:

به هوش باش نریزی دهی چو باده به دستم
فدای چشم تو ساقی به هوش باش که مستم

از یغمای جندقی

یا:

همه هست آرزویم که ببینم از تو رویی
چه زیان تو را که من هم برسم به آرزویی

از فصیح‌الزمان شیرازی

یا:

غمت در نهانخانهٔ دل نشیند
به نازی که لیلی به محمل نشیند

از طبیب اصفهانی

یا:

چون نور که از مهر جدا هست و جدا نیست
عالم، همه آیات خدا هست و خدا نیست

از عبرت نائینی

و غزل‌های معدود دیگری از این دست، در مجموع، کار هیچ شاعری را نمی‌توان پذیرفت.

اما غزل در دورهٔ معاصر وضعی دیگر دارد. تا آنجا که این دوره را می‌توان یکی از ادوار شکوفای غزل فارسی به شمار آورد.

غزلسرایان حرفه‌ای این دوران، اگرچه در همان قالب سنتّی قدیم کار می‌کنند، اما

عشق در غزل اینان رنگی امروزین دارد و به راستی در صمیمت بیانشان نمی‌توان تردید کرد. خاصه که اکثراً نیز به شیوه ویژه خویش دست یافته‌اند.

غزل محمدحسین شهریار[۱]

شهریار، نخستین شاعری بود که به عنوان یک غزلسرای حرفه‌ای شهرت خاص و عام یافت. شاعری که به اتکای طبع شاعری خود به سوی غزل نرفت، بلکه زندگی خاص وی، او را به دنبال غزل کشانید.

غزل شهریار بیان حسب حال و زبان دل اوست. تا ضربه‌ای بر پیکر احساس وی فرود نیامده، قلم را بر روی کاغذ به حرکت در نیاورده است. از همین روست که همهٔ غزل‌های وی (صرف نظر از غزلیات سال‌های آخر زندگی او) از اتفاقات عاشقانهٔ زندگی او سخن می‌گویند، حال اگر این غزل، کاملاً فنی نبود، نباشد. یا گاه، کلمات نامناسب به بیتی از غزل لطمه رسانید، برساند. یا بیتی سست و ناهمسطح در میان ابیات غزل او دیده شد، دیده شود. غمی نیست. اصل این است که پیش از نوشتن شعر، شاعر بود و پیش از رعایت فنون نظم، به صمیمت و صداقت احساس خود ایمان داشت. اصلی که حتی از ظاهر غزل‌های شهریار، از لحاظ قافیه و ردیف و آوردن کلمات و ترکیبات امروزین، اعم از غزلی یا غیر غزلی نیز به وضوح پیداست و نشان می‌دهد که او هیچگاه به ظاهر غزل‌های دیگران چشم نداشته و هرگز از قبل خود را در انتخاب ردیف و قافیه‌ای خاص ملتزم نکرده، بلکه مطلع غزل با هر ردیف

۱ـ محمدحسین بهجت خشکنابی تبریزی، متخلص به «شهریار» در ۱۲۸۵ شمسی در تبریز از مادر زاد و در سال ۱۳۶۷ شمسی در تهران از جهان رفت. تحصیلات ابتدایی را در زادگاه و متوسطه و عالی را در تبریز و تهران گذراند. اما هنوز بیش از دوسال نگذشته بود که به علت عشق و قلّت مال، رشتهٔ طب دارالفنون را رها کرد و در ثبت اسناد تهران و بعد در نیشابور و مشهد به‌کار مشغول شد. تا باز به تهران بازگشت و با اشتغال به کارهای مختلف سالی چند گذراند و سرانجام به شهر خود رفت و تا پایان زندگی همانجا زیست.

شهریار از آغاز جوانی به سرودن شعر پرداخت و سال به سال به شهرتی فزاینده رسید، تا آنجا که در زمرهٔ مشاهیر شعر معاصر ایران به شمار آمد.

شهریار در انواع شعر، خاصه در غزل دستی توانا داشت. غزلی با قدرت تنفیذ و تأثیر بسیار و با زبانی ویژه و صمیمت خاص که در میان غزل‌های امروز با چهره‌ای کاملاً انحصاری است. شهریار به جز دیوان مفصل خود، منظومه‌ای ارجمند و پرشور نیز با نام «حیدر بابا سلام» به زبان ترکی دارد که در کشورهای ترک زبان نیز با شهرتی بسزاست.

و قافیه‌ای که در ذهن شکل گرفته، ادامه یافته است. از آن جمله است غزل «سه تار من» که یکی از مشهورترین غزل‌های اوست.

سه تار من

نالد به حال زار من امشب سه تار من
این مایهٔ تسلّی شبهای تار من

ای دل ز دوستان وفادار روزگار
جز ساز من نبود کسی سازگار من

در گوشهٔ غمی که فراموش عالمی است
من غمگسار سازم و او غمگسار من

اشک است جویبار من و نالهٔ سه تار
شب تا سحر ترانهٔ این جویبار من

چون نشترم به دیده خلد نوشخند ماه
یادش به خیر، خنجر مژگان یار من

رفت و به اختران سرشکم سپرد جای
ماهی که آسمان بربود از کنار من

آخر قرار زلف تو با ما چنین نبود
ای مایهٔ قرار دل بیقرار من

اختر بخفت و شمع فرو مرد و همچنان
بیدار بود دیدهٔ شب زنده دار من

یک عمر در شرار محبت گداختم
تا صیرفی عشق چه سنجد عیار من

جز خون دل نخواست نگارندهٔ سپهر
بر صفحهٔ جهان رقم یادگار من

من شهریار ملک سخن بودم و نبود
جز گوهر سرشک در این شهر، یار من

غزل رهی معیّری[1]

رهی معیّری شاعری است که از دوران نوجوانی در راه غزلسرایی افتاد و تا آخر عمر بدان دل بست. راهی که از پیوستن دو خطّ مختلف بوجود آمده بود. شیوهٔ «عراقی» و شیوهٔ «هندی». به عبارت دیگر، از آمیختگی این دو شیوه بود ـ بیشتر عراقی و کمتر هندی ـ که غزل او چهرهٔ خاص خود را یافت. غزلی صاف و پاک و خالی از خدشه و حشو. تا آنجاکه در کمتر غزل اوست که یک مصراع سست و در کمتر مصراع اوست که یک کلمهٔ زائد بتوان دید. و این از نهایت وسواس او در انتخاب کلمات و ترکیبات حکایت می‌کند. وسواسی که بر اثر ممارست مدام و مطالعهٔ بی‌وقفه، در غزل‌های پیشینیان، روز به روز او را سختگیرتر می‌کرد و از آسانگیری و آسانیابی برحذر می‌داشت. و چه بسا به علت همین وسواس و سختگیری بود که وقتی به بیانی سست در غزل شاعران سلف برمی‌خورد، سخت متأثر می‌شد. و بعدها همان مضمون را در جامهٔ بیانی رساتر و زیباتر می‌پوشاند. زندگانی و هنر «رهی» بسیار به هم شبیه بود. وی شیفتهٔ زیبایی و آراستگی بود

۱ـ محمدحسین معیّری متخلص به «رهی» در سال ۱۲۸۸ شمسی در تهران زاده شد و در سال ۱۳۴۷ شمسی در همین شهر درگذشت. رهی از دوران کودکی به همهٔ هنرها خاصه شعر و نقاشی و موسیقی بسیار علاقمند بود. و به همین دلیل از همان ایام جوانی از اعضای فعال انجمن ادبی فرهنگستان، انجمن ادبی حکیم نظامی و انجمن موسیقی ملی ایران بشمار می‌رفت.

رهی معیری هرچند در ساختن آثار فکاهی انتقادی ـ اجتماعی، با امضاهای مستعار مختلف شهرت داشت و خاصه در ترانه سرایی، اما آنچه او را به عنوان هنرمندی ارجمند می‌شناساند، غزلیات او بود، که از نظر دقت در الفاظ منتخب و رعایت اسالیب مکتسب، همراه با شدت وسواس نمونهٔ شیوایی و رسایی است. و هم این وسواس و سختگیری او در کلام سنگین و متین بود که او را از زیاده گویی باز می‌داشت.

غزل رهی با شیوه‌ای ویژه، آمیخته‌ای از دو سبک عراقی و هندی است که در عین فصاحت، ملیح و در عین ملاحت، فصیح است و ما همهٔ این مختصات را در دیوان او که «سایه عمر» نام دارد و تنها کتاب یادگار عمر اوست، به وضوح می‌توانیم دید.

و به همین لحاظ نیز غزل‌های او همه زیبا و آراسته‌اند. و خاصه بر اثر رعایت تام شاعر از اصول و فنون و دقت تمام او در بیان مضمون، در میان غزل‌های امروز کمتر همانند دارند. غزل «خیال‌انگیز» از جمله غزل‌های مستقل و زیبای اوست.

خیال انگیز

خیال انگیز و جان پرور چو بوی گل سرا پایی
نداری غیر از این عیبی که می‌دانی که زیبایی

من از دلبستگی‌های تو با آئینه دانستم
که بر دیدار خود ای تازه رو عاشق‌تر از مایی

به شمع و ماه حاجت نیست بزم عاشقانت را
توشمع مجلس‌افروزی، تو ماه مجلس آرایی

منم ابرو تویی گلبن، که می‌خندی چو می‌گریم
تویی مهر و منم اختر که می‌میرم چو می‌آیی

مراد ما نجویی ورنه رندان هوس جو را
بهار شادی انگیزی، حریف باده پیمایی

مه روشن میان اختران پنهان نمی‌ماند
میان شاخه‌های گل مشو پنهان که پیدایی

مرا گفتی که از پیر خرد پرسم علاج خود
خرد منع من از عشق تو فرماید چه فرمایی؟

منِ آزرده دل را، کس گره از کار نگشاید
مگر ای اشک غم امشب تو از دل عقده بگشایی

رهی تا وارهی از رنج هستی، ترک هستی کن
که با این ناتوانی‌ها به ترک جان توانایی

غزلِ امیری فیروزکوهی[1]

«امیری فیروزکوهی» غزلسرایی است که در مرز معقول شیوه‌های عراقی و هندی (بیشتر هندی و کمتر عراقی) راه می‌سپارد و تقریباً بیشتر خصوصیات غزل «رهی» را در غزل او هم میتوان دید. جز این که شدت وسواس «رهی» در او نیست. اما چون در قصیده سرایی دستی بلند دارد، شیوهٔ بیان او سنتی‌تر و ادبی‌تر است. به عبارت دیگر در غزل‌های او به جلوه‌های بیانی از این گونه:

غمگین نیم اگر دل من ناشکفته ماند
آن پسته که هیچ وانشود خون بسته‌ای

یا:

در غم فردایم و غافل که کشت
امشبم اندیشهٔ فردای من

نیز می‌توان برخورد. بی این که کمترین لطمه‌ای به زبان خاص غزل وارد شود. بخصوص که در غزل «امیر» هوای عاشقانهٔ دیگر غزل‌ها را کمتر می‌توان یافت. غزل او بیشتر حسب حال رنجها و دردهای زندگی و حاصل تفکرات و تأملات تنهایی و خلوت اوست:

سوز و ساز

از آن چو شمع سحر در زوال خویشتن‌ام
که هم وبال کسان هم وبال خویشتن‌ام

ز دست غیر چه جای شکایت است مرا
که همچو سایهٔ خود پایمال خویشتن‌ام

۱ـ امیری فیروزکوهی در سال ۱۲۸۹ شمسی در فیروزکوه به دنیا آمد و در سال ۱۳۶۳ شمسی در تهران وفات یافت. تحصیلات خود را از ایام کودکی با معلم سرخانه آغاز کرد. سپس در تهران به کالج امریکایی‌ها رفت. اما در مدارس قدیمی بود که مدارج عالی تحصیلی خود را گذراند. تا آنجا که در ادبیت و عربیت به حد استادی رسید و به عربی نیز شعر گفت.

مهمترین اثر امیر دو مجلّد دیوان اوست و دیگر منظومهٔ «عفافنامه» و کتاب «احقاق الحق» که در دفاع از سبک هندی است و بخشی از آن را در مقدمهٔ دیوان صائب، به چاپ رسانده است.

ز سال و ماه عزیزان خبر چه می‌پرسی
مرا که بی‌خبر از ماه و سال خویشتن‌ام

چنان گداخت خیالم که غیر اشکی چند
نماند فرق دگر با خیال خویشتن‌ام

کمال نقص من این بس که همچو آتش تیز
همیشه در پی نقص کمال خویشتن‌ام

«امیر» سوختم از بهر دیگران و نسوخت
چو شمع سوخته جان، دل به حال خویشتن‌ام

غزل پژمان بختیاری[1]

«پژمان» از همان ایام کودکی با ابراز استعداد و ذوق فطری خویش در دامن تربیت مادر ارجمندش بانو عالمتاج متخلص به «ژالهٔ بختیاری» که از زنان شاعر طراز اول ما محسوب می‌شود، قرار گرفت و در پرتو طبع حساس او، به تدریج به شعری برخوردار از لطف کلام و انسجام در لفظ و معنی دست یافت.

او در انواع شعر، از جمله قصیده و ترکیب‌بند نو و چارپاره و غزل دست داشت. قصاید او محکم و ترکیب‌بندها و چارپاره‌های او بیشتر در بیان خاطره‌های کودکی و هیجان‌های نوجوانی و عشق‌های جوانی اوست و بیشتر حال و هوایی رمانتیک دارد. اما غزل وی با شور و حال دیگری است:

۱ـ حسین پژمان بختیاری در سال ۱۳۱۸ هجری قمری برابر با ۱۲۷۹ شمسی در تهران چشم به جهان گشود و در سال ۱۳۹۳ قمری مطابق با ۱۳۵۳ شمسی در همین شهر دیده از جهان فرو بست. او علوم قدیم و جدید را همراه با زبان‌های عربی و فرانسه پا به پای فرا گرفت. ضمن اینکه هیچگاه از سرودن شعر نیز غفلت نکرد.

کتابهای «سیه دل» «زن بیچاره» و «محاکمهٔ شاعر» از نخستین مجموعه‌ها و «وفای زن» از «بنیامین کنسانتین» و «رنه» از شاتوبریان از ترجمه‌ها و تصحیح دیوان حافظ و خمسه نظامی از کارهای تحقیقی اوست. جز اینها منتخبی از اشعار گویندگان قدیم و جدید را با نام «بهترین اشعار» و نیز مجموعهٔ «خاشاک» را به عنوان آخرین مجموعهٔ شعر خود به چاپ رسانده است. دیوان کامل «پژمان» با مقدمه «دکتر باستانی پاریزی» پس از مرگش انتشار یافت.

افسانهٔ عشق

در کنج دلم عشق کسی خانه ندارد
کس جای در این کلبهٔ ویرانه ندارد

دل را به کف هر که نهم باز پس آرد
کس تاب نگهداری دیوانه ندارد

در بزم جهان جز دل حسرت‌کش ما نیست
آن شمع که می‌سوزد و پروانه ندارد

گفتم مهِ من از چه تو در دام نیفتی
گفتا چه کنم «دام شما دانه ندارد»

ای آه مکش زحمت بیهوده که تأثیر
راهی به حریم دل جانانه ندارد

در انجمن عقل فروشان ننهم پای
دیوانه سر صحبت فرزانه ندارد

تا چند کنی قصه ز اسکندر و دارا
ده روزهٔ عمر این همه افسانه ندارد

غزل عماد خراسانی[1]

کلامی ساده و بی‌پیرایه که همچون جویباری زمزمه‌گر در سال‌های شیدایی و خرابی و ایام شوریدگی و سوختگی شاعری پاکباخته جاری می‌شود و غزل «عماد»

۱ـ عمادالدین برقعی خراسانی متخلص به «عماد» در ۱۳۰۰ هجری شمسی در مشهد زاده شد. در جوانی به تهران آمد. و اکنون سال‌هاست که در این شهر در گوشه انزوا به سر می‌برد. «عماد» از کودکی به سرودن شعر پرداخت و هنگام جوانی با پیشامدن حادثه‌ای عاشقانه و نیز بعدها با واقعه‌ای دلخراش، به شیدایی و سوختگی شهرت یافت و شعر شورانگیز او ورد زبان‌ها گردید. ما این شوریدگی را جز در غزلیات او در مثنوی «بر مزار خیام» و نیز که شاعر مورد احترام «عماد» است با توجه به حالات مستی و سرمستی او به عیان می‌توانیم دید. این مثنوی از نخستین مثنوی‌هایی است که از اندازه «مسدّس» معمول مثنوی در گذشته و در بحر مضارع سروده شده است. دیوان «عماد» که حاوی صادقانه‌ترین و صمیمانه‌ترین اشعار عاشقانه سنتی امروز ماست، سال‌ها پیش با مقدمهٔ «مهدی اخوان ثالث» به چاپ رسیده است.

نام می‌گیرد. «عماد» اهل «حال» که پایبند هیچ «قالی» نیست. نه به زیبایی کلام و آراستگی مضمون می‌اندیشد و نه به شیوهٔ ویژه و اسلوب مطلوب. زیرا آنکه در اندیشه اینهاست، زندگی او نیز همراه با آراستگی است.

غزل «عماد» آئینه تمام نمای زندگی اوست. آئینه‌ای که نه تنها حالات سرمستی، بی‌اختیاری، سوختگی و دیوانگی، که حتی هق‌هق گریه، زمزمهٔ مستی، نعرهٔ شوریدگی و بانگ اعتراض او را نیز در آن می‌توان شنید و چهرهٔ «عماد» که در هر غزل او، بیش از غزل پیش رنگباخته‌تر، شکسته‌تر و پیرتر می‌شود.

گریه بی‌اختیار

کردم به دست خویش تبه روزگار خویش
در حیرتم به جان عزیزان به کار خویش

آتش زدم به خرمن پروانه و چو شمع
می‌سوزم از شکنجهٔ شبهای تار خویش

آن صید تیر خوردهٔ از باغ رفته‌ام
کز خون نوشته‌ام به چمن یادگار خویش

آن ابر سرکشم که به یک لحظه خیرگی
باریده‌ام تگرگ به باغ و بهار خویش

گریم گهی به خندهٔ دیواروار خود
خندم گهی به گریهٔ بی‌اختیار خویش

چون لاله تا به خاک بیفتد پیاله‌ام
فارغ نمی‌شوم ز دل داغدار خویش

چون شمع اشک می‌شودش جمله تن «عماد»
از بس که گریه کرد بر احوال تار خویش

غزل علی اشتری[1]

علی اشتری «فرهاد» هر واژهٔ غزلش، اشکی بود که بر کاغذ می‌چکید و بیشتر تصویرها و مضمون‌هایش با اشک آمیخته بود، شمعی که می‌سوخت، ابری که می‌بارید، بنفشه‌ای که سر به گریبان داشت، همه او بودند. شاعر گریانی که معشوق را به دامان همچون اشک می‌دید، از چشم یار همچون اشک می‌افتاد و از مردم همچون اشک می‌گریخت. شاعری که در سراسر عمر کوتاه خود جز با شعر و اشک دمساز و همراز نبود. شعر و اشک همان سوز درون او بود که گاه از لبهایش جاری می‌شد و گاه از چشمهایش و شگفتاکه زندگی او نیز استعارهٔ شعر و اشک داشت، شعری که روزی چند بر لبان زمانه آویخت و به پایان رسید و اشکی که دمی کوتاه بر صفحهٔ روزگار لغزید و بر خاک افتاد.

طفل زمان

عمری است تا به پای خم از پا نشسته‌ایم
در کوی میفروش چو مینا نشسته‌ایم

ما را ز کوی باده فروشان گزیر نیست
تا باده در خم است همین جا نشسته‌ایم

تا موج حادثات چه بازی کند که ما
با زورق شکسته به دریا نشسته‌ایم

ما آن شقایقیم که با داغ سینه سوز
جامی گرفته‌ایم و به صحرا نشسته‌ایم

۱ـ علی اشتری (فرهاد) در سال ۱۳۰۱ در تهران چشم به جهان گشود و در سال ۱۳۴۰ در آستانهٔ چهل سالگی دیده از دنیا فرو بست. علی اشتری در ۲۲ سالگی مجموعهٔ اشعار خود را با نام «ستاره سحری» منتشر کرد. به غزل بیش از انواع دیگر شعر متوجه بود و غزلیات او به دلیل برخورداری در حس و حالی شاعرانه و عاشقانه که از حالات مستانه و زندگی پر سوز و گداز او نشئت می‌گرفت، در میان غزل‌های معاصر شهرتی دیگر داشت.

طفل زمان فشرد چو پروانه‌ام به مشت
جرم دمی که بر سرِ گلها نشسته‌ایم

عمری دویده‌ایم به هر سوی و عاقبت
دست از طلب بشسته و از پا نشسته‌ایم

«فرهاد» با ترانهٔ مستانهٔ غزل
در هر سری چو نشئهٔ صهبا نشسته‌ایم

غزل هوشنگ ابتهاج[1]

بسا شاعران نوپرداز که به غزلسرایی هم روی آورده‌اند، اما کار آن‌ها بیشتر جنبهٔ تفنن داشته است. درست بر خلاف «هوشنگ ابتهاج» (ه.ا.سایه)، شاعر نوپردازی که در غزل نیز به چشم جد نگریست و بسیار زود به عنوان غزلسرایی صاحب سبک شناخته شد. خاصه برخی از غزل‌های او همچون غزل زیر:

امشب بـه قصهٔ دل من گوش می‌کنی
فردا مرا چو قصّه فراموش می‌کنی

تا آنجا شهرت یافت که مورد استقبال غزلسرایان دیگر قرار گرفت.

نرمی کلام، سادگی و بی‌پیرایگی، ردیف‌ها و قافیه‌ها و گاه وزن‌های غزل او، آنچنان درخشش و تازگی دارد که چه بسا نگاه را از توجه به تصاویر و توصیفات ابیات باز می‌دارد. در صورتی که واقعیت، جز این است. کافی است تنها در همین یک بیت او

۱ـ هوشنگ ابتهاج (ه. ا. سایه) در سال ۱۳۰۶ در رشت زاده شد. «سایه» از نوجوانی به سرودن پرداخت. کارهای این دورهٔ وی را در مجموعهٔ «نخستین نغمه‌ها» می‌توان خواند. بیان رؤیاهایی از شاعری رمانتیک که سال‌ها بعد در مجموعه «سراب» با کلامی محکم‌تر و فضایی نومیدانه انعکاس یافت. تا اوایل دههٔ «سی» که احساس خاص اجتماعی میهن‌اش شاعر را به خود آورد و به جای رؤیای شخصی تلخ یا شیرین خود، از امیدها و تلاشهای مردم سخن گفت. اما حقیقت این است که «سایه» شاعری غزلسراست. و غزل‌های او که از بهترین غزل‌های امروز به شمار می‌رود ـ در مجموعه‌های «سیاه مشق» که نامی حاکی از شکسته نفسی و فروتنی اوست، به چاپ رسیده است.

از دیگر آثار ابتهاج «شبگیر» «زمین» و «چند برگ از یلدا»ست و «یادگار خون سرو» و خاصه تصحیح دیوان حافظ، که از نهایت ذوق و میزان اخت او با دیوان خواجه بزرگ، حکایت می‌کند.

دقت کنیم:

نشود فاش کسی آنچه میان من و توست
تا اشارات نظر، نامه‌رسان من و توست

تا به همهٔ آن امتیازات پی ببریم.

اما مهمترین نکته‌ای که راجع به غزل «سایه» می‌توان گفت، زبان غزل اوست که بیش از هر غزل شاعر غزلسرایی به زبان حافظ نزدیک شده است و همچون ابیات زیر:

دلی که پیش تو ره یافت باز پس نرود
هوا گرفتهٔ عشق از پی هوس نرود

دل می‌ستاند از من و جان می‌دهد به من
آرام جان و کام جهان می‌دهد به من

زهی پسند کماندار فتنه کز بن تیر
نگاه کرد و دو چشم مرا نشانه گرفت

خاصه بیت اخیر، که با استفاده از ایهام واژهٔ «چشم» که به واقعهٔ دردناک نابینایی فرزند شاعر نیز اشاره دارد و استفاده از «کماندار» و نگاه کردن با یک چشم از بن تیر، هنگام هدف‌گیری، و اصولاً نحوهٔ خاص بیان بیت، که نمونه‌ای از کلام محکم و استوار و بافت دقیق و یک دست و خالی از حشو و زائد شعر اوست.

گریهٔ شبانه

شب آمد و دل تنگم هوای خانه گرفت،
دوباره، گریهٔ بی‌طاقتم بهانه گرفت

شکیب درد خموشانه‌ام دوباره شکست
دوباره خرمن خاکسترم زبانه گرفت

نشاط زمزمه، زاری شد و به شعر نشست
صدای خنده، فغان گشت و در ترانه گرفت

زهـــی پســـند کـماندار فـتنه کـز بُـن تـیر
نگـاه کـرد و دو چشـم مـرا نشـانه گـرفت

چو دود بی‌سر و سامان شدم که بـرق بـلا
بـه خـرمنم زد و آتش در آشیانه گـرفت

امــیدعافیت‌ام بــود، روزگــار نـخواست
قرار عـیش و امـان داشـتم، زمـانه گـرفت

زهی بخیل ستمگر، که هرچـه داد بـه مـن
بـه تـیغ، بـاز سـتاند و بـه تـازیانه گـرفت

چه جای گل که درخت کهن ز ریشه بسـوخت
از این سموم نفس‌کش که در جوانه گرفت

دل گــرفتهٔ مــن، هــمچو ابــر بــارانــی
گشــایشی مگــر از گــریهٔ شـبانه گـرفت

غزل سیمین بهبهانی[1]

غزل‌های سیمین به دو دورهٔ خاص شاعری او تعلق دارنـد دورهٔ نـخست کـه بـا مضامین متداول غزلی و عشقی و سرشار از عواطف و احساسات شخصی اوست، و گاه سخت بی‌پرده و عریان، و دورهٔ دوم که دورهٔ کمال شاعری او محسوب می‌شود،

۱ـ سیمین بهبهانی در سال ۱۳۰۶ شمسی در تـهران زاده شـد. دورهٔ ابتدایی و مـتوسطه را در هـمین شـهر گذراند و سپس به دانشسرایعالی رفت و پس از فراغت از تحصیل به تدریس پرداخت و اکنون سال‌هاست که بازنشسته است.

سیمین که از کودکی در انواع قالبها خاصه چارپاره، مثنوی و غزل شعر می‌گفت. امـا قـالب مـحبوب او غزل بود که همچنان نیز محبوب‌ترین قالب شعریِ اوست. آنهم غزلی با شیوه‌ای ویژه و طرزی خاص کـه بی‌امضاء نیز شناخته می‌شود: غزل سیمین بـهبهانی کـه بـه جـرأت مـی‌توان گـفت از زمـرهٔ شـاخص‌ترین غزلسرایان طول تاریخ ادب ماست.

از میان آثار او می‌توان از «سه‌تار شکسته» «جای پا» «چلچراغ» «مرمر» «رستاخیر» «خطی ز سرعت و از آتش» «دشت ارژن» «کاغذین جامه» «یک دریچه آزادی» و نیز «آن مرد، مرد دلخواهم» نام برد.

شامل غزل‌هایی است که سیر متحول و متکامل آن را چه از نظر محتوی و چه از لحاظ محتوا، در سه چهار مجموعهٔ آخر او به وضوح می‌توان دید. و در حقیقت در همین غزل‌هاست که چهرهٔ راستین شاعر به عنوان سخنوری مبدع و صاحب سبک در چارچوب آیینهٔ شعری درخشان باز می‌تابد. این غزل‌ها با چهار مختصهٔ اساسی است.

مختصهٔ نخست: توجه به موضوع‌هایی که تا امروز (جز در موارد نادر) در قالب غزل معمول نبوده است. مضامین انسانی و اجتماعی، توجه به خاطرات کودکی، استفاده از قصه‌ها و متلها و نیز غزل‌هایی با الهام از آیات قرآنی و موضوعات و الهاماتی از این دست، که حتی یک غزل از آن همه نیز از حالت غزلی جدا نیفتاده است.

مختصه دوم: توجه به تصویرها و ترکیب‌های بدیع، تا آنجاکه در غزل‌های او حتی به یک مورد مکرر و مستعمل از نوع «قد سرو» «لب لعل» و «کمان ابرو» نمی‌توان برخورد. ترکیب‌هایی همچون «سپیدهٔ نقره‌پرداز» «تحریر بال کبوتر» «ملیلهٔ سیمین ماه» «لحن پرندآفرین» «حریر آبی آواز» «طنین نقره‌ای پرها» «خورشید زلف نارنجی» «پشم‌های خامش بارانی» «نور مسفام مغرب» «برق کبریت خشم» «پنجهٔ تاریکی»، «گلابی روشن» «تاراجگاه ایام» و نظایر اینها، بسیار، که همه، همچون تار و پودی سیمین و زرین در زمینهٔ نو بافتِ غزل او می‌درخشند.

مختصهٔ سوم: توجه به توالی ابیات، که برخلاف غالب غزل‌های قدیم که هر بیت معنایی تمام دارد و از این نظر با دو بیت قبل و بعد خود مربوط نیست و خاصه غزل «هندی» که بیت‌های آن گاه با مفاهیم متضادند، تمامی ابیات غزل «سیمین» از نظر معنی و مفهوم به هم پیوسته‌اند و حتی یک بیت خارج از خط اصلی محتوا در هیچ یک از آن‌ها دیده نمی‌شود.

مختصهٔ چهارم: توجه به اوزان جدید. اعم از آن‌ها که در غزل گذشتگان به ندرت سابقه دارد یا وزن‌هایی که صرف ابداع اوست و بیشتر از ترکیب افاعیل سه بحر معروف «رجز»، «هزج» و «رمل» به وجود آمده است و هریک از مصراع‌های آن از دو لخت یا هر بیت از چهار لخت متساوی تشکیل می‌شود.

این غزل‌ها با توجه به چهار مختصه‌ای که به اشاره گذشت، از همهٔ غزل‌های شاعران قدیم و جدید جداست، و در پرتو احساسات و اندیشه‌های امروزین و نو و

توصیفات و تعبیرات بکر و جدید و استحکام و انسجام کلام، که نمایندهٔ نهایت صمیمیت و دورپردازی تخیّل و توانایی او در زبان فارسی است، به بیشترین حد استقلال و تشخص رسیده است. و یک نمونه از آن غزل‌ها، غزل زیر، که از نظر اصل موضوع و لحن زبان و لطف بیان و قدرت تصویر و شدت تأثیر و توالی ابیات و وزن چارلختی آن آیه‌ای از آیات کلام تمام اوست.

دوباره می‌سازمت، وطن!

دوباره می‌سازمت وطن! اگرچه با خشت جان خویش
ستون به سقف تو می‌زنم، اگرچه با استخوان خویش

دوباره می‌بویم از تو گل، به میل نسل جوان تو
دوباره می‌شویم از تو خون، به سیل اشک روان خویش

دوباره یک روز روشنا، سیاهی از خانه می‌رود
به شعر خود رنگ می‌زنم ز آبی آسمان خویش

اگرچه صد ساله مرده‌ام، به گور خود خواهم ایستاد
که بر درم قلب اهرمن، ز نعرهٔ آنچنان خویش

کسی که «عظم رمیم» را دوباره انشاء کند به لطف
چو کوه می‌بخشدم شکوه، به عرصهٔ امتحان خویش

اگرچه پیرم، ولی هنوز، مجال تعلیم اگر بود،
جوانی آغاز می‌کنم کنار نوباوگان خویش

حدیث «حبّ‌الوطن» ز شوق، بدان روش ساز می‌کنم
که جان شود هر کلام دل، چو برگشایم دهان خویش

هنوز در سینه آتشی بجاست کز تاب شعله‌اش
گمان ندارم به کاهشی، ز گرمی دودمان خویش

دوباره می‌بخشی‌ام توان، اگرچه شعرم به خون شست
دوباره می‌سازمت به جان، اگرچه بیش از توان خویش

مسمّط ـ ترکیب

۱ـ یادآر ز شمع مرده یاد آر

از: علامهٔ دهخدا[1]

«دهخدا» در زمینهٔ شعر نیز دستی توانا داشت. و چه بسا اگر همهٔ عمر خود را وقف شعر می‌کرد به شاعری ارزشمند با سبکی مختص و مشخص شهرت می‌یافت. و این استعداد را همین مقدار اثری که از او مانده است، به وضوح نشان می‌دهد و اما از میان آثار نادر دهخدا مسمّط نو و تازهٔ «یاد آر ز شمع مرده یاد آر»، شعری است دیگر و با همه قطعات و اشعار دیگر او و نظائر آن در شعر معاصر فرق دارد. این شعر در قالبِ شعریِ «مسمط» با شکلی نو سروده شده است.

در بحر «هزج مسدّس اخرب» «مفعولُ مفاعلن مفاعیل» در پنج بند که با تک

۱ـ علی‌اکبر دهخدا در سال ۱۲۹۷ قمری (= ۱۲۵۹ شمسی) در تهران چشم به جهان گشود و در سال ۱۳۷۵ قمری (= ۱۳۳۴ شمسی) دیده از دنیا فرو بست. دهخدا پس از فراگیری علوم دینی و ادبی و زبان‌های فارسی و عربی و فراغت تحصیل از مدرسهٔ سیاسی به اروپا رفت و مدتی مقیم شد. و چون به وطن بازگشت، با نوشتن مقالاتی با نام عامّ «چرند و پرند» با امضای «دخو» در روزنامهٔ «صوراسرافیل» که به مدیریت «میرزا جهانگیرخان» منتشر می‌شد، شهرتی بسزا یافت.

دهخدا پس از اعدام «صوراسرافیل» دیگر بار به اروپا رفت و تا مدت‌ها در آنجا به سر برد. تا پس از خلع محمدعلی میرزا به وطن بازگشت. و پس از مدتی اقامت در چهارمحال بختیاری به تهران آمد و به مجلس شورای ملی راه یافت. اما به تدریج از سیاست سر خورد و بقیهٔ عمر خود را یکسره به کار تحقیق وقف کرد. و در این مدت به تنها شغلی که تن در داد استادی دانشکده حقوق و ریاست آن دانشکده بود.

دهخدا جز مقالات «چرند و پرند»، که وی را به عنوان پایه گذار نثر جدید طنزآمیز و انتقادی امروز معرفی کرد، صاحب آثار متعددی است که عظیم‌ترین آن‌ها «لغت‌نامه» اوست که عظمت کار، مجلس شورا را واداشت که به قصد تنظیم و تدوین آن، مؤسسه «لغت‌نامه» را بنیاد نهد و به سرپرستی شادروان دکتر معین و بعد دکتر شهیدی و با شرکت بسیاری از استادان و دانشجویان، به تدریج به طبع و نشر مجلّدات آن اقدام کند. و اما گذشته از «لغت‌نامه» و چهار جلد «امثال و حکم» که دیگر اثر مهم دهخداست، از دیگر کارهای ادبی و تحصیلی او می‌توان از ترجمهٔ «روح‌القوانین» منتسکیو و تحشیه و تعلیق و تصحیح دیوان‌های فرخی، منوچهری، ناصرخسرو، مسعود سعد، سید حسن غزنوی و لغت‌نامهٔ فرس اسدی و دیوان کوچک اشعار او نام برد.

مصراعهای رابط به هم می‌پیوندند. هر بند از این مسمط مرکب از چهار بیت یا هشت مصراع با ده نوع قافیه جداست.

انگیزه سرایش شعر چنین بوده است که «دهخدا» «جهانگیرخان» را در خواب می‌بیند که به شکوه می‌گوید: «چرا نگفتی او جوان افتاد؟» شاعر از خواب می‌پرد و در دم و به الهام این مصراع را یادداشت می‌کند: «یاد آر ز شمع مرده یاد آر» و بعد سه بند آن را می‌سراید و صبحگاهان نیز دو بند دیگر بدان می‌افزاید:

«یاد آر ز شمع مرده یاد آر» هرچند به اغلب احتمال به تأثیر از مسمط «اکرم بیک» در روزنامهٔ «ملانصرالدین» سروده شده است، و این را اصل لحن، نوع شکل و وزن و «ساخت» و حتی شمارهٔ مصراعها نیز به وضوح نشان می‌دهد، و خاصه مصراع رابط که این با «یادآر» تمام می‌شود و آن با «یادایت» اما شعر، از نظر فصاحت و سلاست و قدرت تأثیر و القاء و فضای اندوهگین و بیان نو آئین و نمادین آن، از قطعات بی‌نظیر روزگار ماست و به راستی جز به چشم تألیف محض بدان نمی‌توان نگریست.

«یاد آر ز شمع مرده یاد آر»

ای مرغ سحر، چو این شب تار
بگذاشت ز سر سیاهکاری

وز نفحهٔ روح‌بخش اسحار
رفت از سر خفتگان خماری

بگشود گره زلف زر تار
محبوبهٔ نیلگون عماری

یزدان به کمال شد پدیدار
و اهریمن زشتخو حصاری

یاد آر ز شمع مرده یاد آر!

ای مونس یوسف اندر این بند
تعبیر عیان چو شد تورا خواب

دل پــر ز شــعف، لب از شکــر خــند
مــحسود عــدو بــه کـام اصـحاب

رفــتی بــر یــارِ خــویش و پـیوند
آزادتـــــر از نســـیم و مــهتاب

زان کــاخ هــمه شـام، بـا تـو یکـچند
در آرزوی وصـــال احـــباب

اخــتر بــه ســحر شـمرده، یـادآر!

چــون بــاغ شــود دوبــاره خــرم
ای بـــلبل مســـتمند مسکـــین

وز ســـنبل و ســوری و ســپرغم
آفـــاق، نگـــارخـــانهٔ چـــین

گـــل، سـرخ و بـه رخ، عـرق ز شـبنم
تـــو داده ز کـــف زمـــام تـــمکین

زان نــوگل پــیشرس کــه در غــم
نـــا داده بـــه نـــاز شـــوق تسکـــین

وز ســـردیِ دی فســـرده، یـــادآر!

ای هـــمره تـــیه پـــور عـــمران
بگـــذشت چـــو ایـــن سنین مـــعدود

وان شـــاهد نــغز بــزم عـــرفان
بـــنمود چـــو وعـد خـویش مشـهود

وز مــذبح زر چـــو شــد بــه کـیوان
هــر صــبح، شـــمیم عــنبر و عــود

زان کـــاو بـــه گـــناه قـــوم نـــادان
در حســـــــرت روی ارض مـــوعود

بـــر بـــادیه جـــان ســـپرده، یـــادآر!

چـــون گشت ز نـــو زمـــانه آبـــاد
ای کـــــودک دورهٔ طـــــلایی

وز طـــاعت بـــندگان خـــود شـــاد
بگـــــرفت ز ســـر خـــدا، خـــدایـــی

نـــه رســـم ارم نـــه أســـم شـــدّاد
گـــــل بست دهـــــان ژاژخـــایی

زان کس کـــه ز نـــوک تـــیغ جـــلاّد
مأخـــوذ بـــه جـــرم حـــق ستایی

پـــیمانه وصـــل خـــورده، یـــاد آر!

۲ـ نام

از: گلچین گیلانی[1]

شاعر سادهٔ صمیمی «مجدالدین میرفخرایی» که در سال‌های آغاز شاعری، نام شاعرانهٔ «گلچین گیلانی» را در زیر شعر صمیمی و سادهٔ خود نهاد، با شعرهای «باران» «برگ» و «نام»، «دید» و زبان و شیوه ویژهٔ خویش را ارائه داد و از همان سال‌ها به عنوان شاعری نوجوو متجدد شناخته شد. قطعهٔ «نام» از عمیق‌ترین و موفق‌ترین شعرهای اوست:

۱ـ گلچین گیلانی، (= دکتر مجدالدین میرفخرایی) در سال ۱۲۸۷ هجری شمسی دروشت چشم بـه جـهان گشود و در سال ۱۳۵۱ هجری شمسی در لندن دیده از جهان بربست.

«گلچین» پس از خاتمه تحصیلات ابتدایی (در رشت) و متوسطه و عالی (در تهران) و دریافت لیسانس علوم تربیتی، به انگلستان رفت و به تحصیل طب رو آورد و پزشک شد و تا لحظه مرگ در لندن بـه شـغل طبابت سر کرد.

از او سه مجموعهٔ شعر با نامهای «مهر و کین» «نهفته» و «گلی برای تو» به یادگار مانده است.

باغی زیبا و بهشتی جاوید، گهوارهٔ کامرواییهای «پروانه» و «فریدون»، دو عاشق دلداده است، گلها، سبزه‌ها و نسیم، پرندگان، پروانگان، و آفتاب همه در دنیای بی‌خیالی و سرمستی دو دلداده در اهتزاز و رقص و آوازند: مرغی که بر شاخسار، نوای هستی جاوید و بی‌مرگ سر می‌دهد و سایهٔ لرزان گل که حکایت روزگار سعادت بار به سبزه، می‌نویسد، همه و همه در خدمت شادمانگی و غفلت دو دلداده‌اند. دو دلداده‌ای که بر تنهٔ درخت کاج، نام خود را به یادگاری کنده‌اند:

آن روز: صد سال پیش:
گل بود و سبزه بود و سرود پرنده بود
در آفتاب گرمی شادی دهنده بود
و امروز: پس از صد سال:
گل نیست، سبزه نیست، سرود پرنده نیست
خورشید نیست، گرمی شادی‌دهنده نیست

باغی زشت و دوزخی که گور ناکامیهای «پروانه» و «فریدون» است. و آن‌ها که در زیر درخت کاج خاک شده‌اند. باغی پژمرده و زرد که دیگر از هر فروغ و جلوه‌ای خالی است و فقط آن کاج پیر را به دامان دارد. با نام آن دو دلداده که بر تنهٔ درخت پیداست. و اکنون به جای مرغی که نوای سعادت جاوید داشت، این رعد است که فریاد می‌کشد: آیا جز نام چیزی دیگر در این جهان، پایدار می‌ماند؟ یا نام نیز از صفحهٔ روزگار محو می‌شود.

فضای خیالپردازانهٔ قطعهٔ «نام» آن چنان فریبنده و جذاب است که در نظر اول، خوانندهٔ شعر نه تنها متوجه نابجایی برخی از کلمات و ترکیبات، امثال کلمهٔ «باک» در غیر معنی واقعی خود یا «دل تند فرودین» و «مهر تابدار» و بیان سست برخی از مصراعها نمی‌شود، بلکه جز به عنوان تابلویی از طبیعتی زیبا بدان نمی‌نگرد. اما هرچه بیشتر تأمل می‌کند به حقیقت دردناکی که در تار و پود شعر نهفته است، بیشتر پی می‌برد.

این قطعه، تنها صحنهٔ زندگی و مرگ «پروانه» و «فریدون» نیست. عرصهٔ غفلت همهٔ انسان‌هاست. همهٔ آن‌ها که سراسر عمر در توهم سعادت و خوشبختی جاودانه به سر می‌برند. بی اینکه یک دم به «حرکت زمان و شادمانگی گذران» بیندیشند و در این نکته

تأمل کنند که: آیا فقط «نام» است که از آدمی در این جهان می‌ماند، یا آن نیز از صفحهٔ روزگار محو می‌شود.

نام

گل بود و سبزه بود و سرود پرنده بود
در آفتاب، گرمی شادی دهنده بود
بر آب و خاک، باد بهشتی وزنده بود
در باغ بود کاجی پر شاخ و سهمگین
دستی به یادگاری صد سال پیش از این
بر آن درخت نام دو دلداده کنده بود
«پروانه» و «فریدون» صد سال پیش از این
یک روز آمدند در این باغ دلنشین
گل بود و سبزه بود و دل تند فر و دین
می‌زد نسیم نرمک بر روی برکه چنگ
می‌گشت قوی سیمین بر آب سیم رنگ
خورشید گَرد زرّین می‌ریخت بر زمین
برروی شاخه مرغک خوشرنگ می‌سرود:
ـ «بنگر چگونه غنچهٔ نازک دهان گشود
گلشن چه رنگ زیبا دارد به تار و پود
سرتاسر است هستی جاوید و نیست مرگ
به‌به چه دلرباست تماشای رقص برگ
به به چه دلکش است سرود نسیم رود» ـ
با سایه روی سبزه، گل تازه می‌نوشت:
ـ «بنگر چگونه رفته زمین آمده بهشت
بنگر چگونه آمده زیبا و رفته زشت
هرگز به باختر نرود مهر تابدار
دیگر ز تیره روزی، دور است روزگار

دیگر ز تیره بختی پاک است سرنوشت» ـ
پروانه می‌نشست به هر جا و می‌پرید
زنبور شیره از لب گلبرگ می‌مکید
بر روی گل نسیم دل‌انگیز می‌وزید
عکس درخت را به دل آب می‌گسیخت
خرگوش می‌دوید و به سوراخ می‌گریخت
آنگاه می‌گریخت ز سوراخ و می‌دوید
«پروانه» و «فریدون» صد سال پیش از این
یک روز آمدند در این باغ دل‌نشین
گفتند: «نیست جایی زیباتر از زمین
زیرا که سبزه بود و سرود پرنده بود
در آفتاب گرمی شادی دهنده بود
بس دلنواز بود تماشای فرودین»
امروز زیر شاخهٔ این کاج سهمناک
«پروانه» و «فریدون» گردیده‌اند خاک
رخسار زرد باغ پر از رنج و درد و باک
خورشید نیست، گرمی شادی‌دهنده نیست
گل نیست، سبزه نیست، سرود پرنده نیست
از بادِ سخت دامن دریاچه، چاک چاک
اما هنوز بر تنهٔ کاج سالدار
نام دو یار دیرین مانده به یادگار
بالای کاج، تندر در ابر اشکبار
«می‌غرّد از ته دل ـ» ای تیره آسمان!
جز نام چیز دیگر ماند در این جهان؟
یا نام نیز می‌رود از یاد روزگار؟

چارپاره

۱ـ دور

از: فریدون توللی[۱]

در قرن گذشته بود که تخیّل شاعرانه به اقتضای زمان، به تدریج از زندان قواعد و قوالب معمول و قوانین محدود کلاسیسیم آزاد شد و رفته رفته با بال‌های رمانتی‌سیسم یا راه ابرها و ستاره‌ها را پیش گرفت، یا در زمین مادر به کشف رازهای طبیعت و انسان پرداخت.

در ایران «فریدون توللی» یکی از نخستین شاعرانی بود که بر بال خیال‌های شاعرانهٔ خود نشست و از سکوت و خلوت خود به رؤیایی‌ترین نقاط طبیعت پرواز کرد، به آنجاکه شبگاهان از چشم گناه، اشک‌ها می‌چکد، به آنجاکه شب افسونگر و مست بر دشت‌های کبود می‌خواند، آنجاکه بوی گل در اعماق دره‌ها می‌پیچد، آنجاکه ستارهٔ زهره در چشمهٔ نور تن می‌شوید و سحر پیشانی روز را بوسه می‌دهد. دنیایی خیال‌انگیز که اساس آن بر «تشخیص» و تخصیص صفات زنده به مفاهیم و اشیاست: به این معنی که به جای اینکه اشک از چشم گناهکار بچکد، از چشم گناه می‌چکد و یا به جای این که معشوق در دامان شب به خواب رود، عشق به خواب می‌رود.

قالب معمول این گونه شعرها «چارپاره» بود. با زبانی میان شعر کهن و شعر نو، که به منزلهٔ پلی میان این دو وجه به شمار می‌آمد. شعر «دور» اگر نه از بهترین اشعار «توللی» اما با توجه به توضیحاتی که به اشاره گذشت، از مناسبترین چارپاره‌های اوست:

۱ـ فریدون توللی در سال ۱۲۹۸ در شیراز به دنیا آمد و در سال ۱۳۶۴ در همان شهر از دنیا رفت. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در زادگاه و تحصیلات عالی را در رشتهٔ باستان‌شناسی دانشگاه تهران به پایان رساند. او از جوانی به سرودن آغاز کرد و از همان آغاز نیز با اعراض از تقلید و اقبال به شیوهٔ شاعران متجدد و خاصه «نیما» به کار پرداخت. اما به زودی با این گمان که «نیما» تنها یک ویرانگر است و نه یک سازنده، سر خود گرفت و با انتخاب قالب «چارپاره» به سرودن شعرهای نیمدار رغبت کرد و به تدریج برخی از جوانان آن زمان را به فضای رمانتیک شعر خود بازکشید. اما دیری نپائید که این شیوه را نیز رها کرد و به اصل خود بازگشت.

مجموعه‌های «رها» «نافه» «شگرف» «پویه» و «بازگشت» عرصهٔ ترکیب‌سازی اوست که از این نظر، دستی توانا داشت، چنانکه در طنز نیز با شیوهٔ نثر قدمایی خاصه سعدی، در دو کتاب «التفاصیل» و «کاروان» او، این توانایی را به وضوح می‌توان دید.

دور

دور، آنجا که شب فسونگر و مست
خفته بر دشتهای سرد و کبود
دور، آنجا که یاس‌های سپید
شاخه، گسترده بر کرانهٔ رود

دور، آنجا که می‌دمد مهتاب
زرد و غمگین ز قلهٔ پر برف
دور، آنجا که بوی سوسن‌ها
رفته تا دره‌های خامش و ژرف

دور، آنجا که در نشیب کمر
سر به هم داده شاخه‌های تمشک
دور، آنجا که چشمه از برِ کوه
می‌درخشد چو دانه‌های سرشک

دور، آنجا که زهره، دختر شب
شستشو می‌کند به چشمهٔ نور
دور، آنجا که رازهای نهان
خفته در سایه‌های جنگل دور

دور، آنجا در آن جزیره که شب
اشکها می‌چکد ز چشم گناه
دور، آنجا که سرکشیده به ناز
شاخ نیلوفر از میانِ گیاه

دور، آنجا که مرغ خستهٔ شب
دم فرو می‌کشد ز ناله و سوز

دور، آنــــجا کـــــه بـــــوسه‌های ســـحر
مـــــی‌خورد بـــــر جـــبین روشـــن روز

انـــــدر آنـــــجا در آن شکـــــفته دیـــــار
در جـــــــهان فـــــــروغ و زیـــــبایی
بـــــا خـــــیال تـــــو مـــی‌زنم پـــرو بـــال
از مـــــــیان سکـــــــوت و تـــــنهایی

۲ـ شیشه و سنگ

از: نادر نادرپور[۱]

اگر تسلط به زبان فارسی و قـدرت تـرکیب‌سازی و انـدیشه و احسـاس خـاص «توللی» به قالب «چارپاره» ظاهری فریبنده می‌دهد، نادر نادرپور نیز به اتکای سلیقهٔ مخصوص خود در گزینش کلمات ادبی و قدرت تصویرسازی و فضای غنایی ویژهٔ شعر خویش، به این قالب درخششی دیگر می‌بخشد.

نادرپور، اگرچه شاعری است با تخیلی دورپرواز و از این نظر کمتر نظیر دارد و نیز با زبان شعری، که بی‌امضاء هم شناخته می‌شود. و در برخی از اشعار او در قالب نیمایی به اندیشه‌ها و مضامین اجتماعی نیز می‌توان برخورد، اما تـخیل و زبـان وی بیشتر در حوزهٔ رمانتی سیسم و در خدمت بیان عـاطفه و احسـاس شـاعرانـه و گـاه مضمونسازانهٔ او بوده است.

چارپارهٔ «شیشه و سنگ» از جمله شعرهای پیشین اوست. که از زبـان سـنگی در کنار دریا سروده شده، سنگی که همواره خاموش است اما کلاف صدها صدا در دست

۱ـ نادر نادرپور در سال ۱۳۰۸ در تهران متولد شد. او از پیش از بیست سـالگی بـه چـاپ شـعرهای خـود پرداخت و اندک اندک، خاصه با همکاریِ ماهنامه «سخن» به شهرتی فزاینده دست یافت. و در میان شعرای معاصر، به عنوان شاعری تصویرساز و رمانتیک با زبان و بیان و فضایی مختص و مشخص، شناخته آمد.

نادرپور جز مجموعه‌های شعر «چشم‌ها و دستها» «دختر جام» «شعر انگور» «سرمهٔ خورشید» «گیاه و سنگ نه، آتش» «آسمان و ریسمان» «شام بازپسین» و «صبح دروغین»، ترجمهٔ آثار شـاعر ارمـنی «هـوانس هومانیان» همراه «خاننس» و «ر ـ بِن» و «سایه» و نیز ترجمهٔ هفت چهره از شاعران معاصر ایتالیا را همراه با «جینالابریوراکاروزو» و «بیژن اوشیدری» به چاپ رسانده است.

اوست (به اعتبار صدایی که هربار از برخورد موج پیچیده با سنگ ایجاد می‌شود). سگ ماهیان از هیبت سنگ در پناه او نمی‌آیند (چون جثهٔ بزرگ سنگ آن‌ها را به وحشت می‌اندازد) مرغابیان از خشم او آگاهند (کنایه از وقتی که موجی بزرگ بر بدنهٔ او می‌خورد و ساحل متلاطم می‌شود) صدفها و کفها و شنهای ساحل همه از هراس او روی به مرداب می‌نهند (چون فشار آب مانع جمع شدن آن‌ها در اطراف سنگ می‌گردد) دریا هیچگاه نمی‌تواند جامه‌های خود را بر تن اوکند (چون آب هیچوقت تمام سنگ را نمی‌پوشاند) نه با پیرهن‌های نرم حریرش (آبهای آرام) و نه با مخمل خواب و بیدار سبزش (آبهای مواج) و نه با اطلس روشن‌اش (آبهای درخشان).

اما حقیقت وجودی هر شیئی، تنها به ظاهر او وابسته نیست آخر مگر نه اینکه شیشه نیز از همین سنگ به دست می‌آید؟ اینجاست که شاعر با گریزی غم‌انگیز، شعر را به پایان می‌برد. گویی که سنگ موجودی زنده می‌شود و خواننده با او احساس همدردی می‌کند. موجودی تنها، که اگر چه آب دریا گرد و غبار از تن او می‌شوید، اما همیشه آینه وجود او را زنگ غم گرفته است. چرا که دریا از قلب شیشه‌ای او آگاه نیست.

شیشه و سنگ

من آن سنگ مغرور ساحل نشینم
که می‌رانم از خویشتن موجها را
خموشم، ولی در کف آماده دارم
کلاف پریشان صدها صدا را

چنان سهمناکم که از هیبت من
نیایند سگ ماهیان در پناهم
چنان تیز چشم‌ام که زاغان وحشی
حذر می‌کنند از گزندِ نگاهم

چنان تند خشم‌ام که هنگام بازی
نریزند مرغابیان سایه بر من

مبادا که خواب من آشفته گردد
لهیب غضب برکشد شعله در من

نپوشاندم جامه‌پرداز دریا
از آن پیرهن‌های نرم حریرش
از آن مخمل خواب و بیدار سبرش
از آن اطلس روشنایی پذیرش

صدفها و کفها و شنهای ساحل
به مرداب رو می‌نهند از هراسم
من آن سنگم آن سنگ، آن سنگ تنها
که هم آشنایم، که هم ناشناسم

غبار مرا گرچه دریا بشوید
ولی زنگ غم دارد آئینه من
مرا سنگ خوانند و دریا ندانند
که چون شیشه قلبی است در سینهٔ من

۴ـ ناقوس نیلوفر

از: **فریدون مشیری**[1]

رقّت و دقّت در مضمون و احساس و زبان ساده و راحت همراه با تشبیهات و ترکیبات متناسب و متعادل در شعر فریدون مشیری، اعم از اشعار دورهٔ اول شاعری

۱ـ فریدون مشیری در سال ۱۳۰۵ در تهران زاده شد. انس خانواده، به ادبیات فارسی باعث آمد که از کودکی به تحصیل ادب و سرایش شعر بپردازد. «مشیری» در میان شعرهای سنتی تقلیدی و شعرهای نو افراطی، چه از نظر قالب و زبان و چه از لحاظ موضوع و مضمون، در خطی معتدل طی طریق کرد. او چه در شعرهای کوتاه و بلند و چه در چارپاره و چه مثنویهایش، هیچگاه از زبان سلیس و ساده و همه فهم شعر خویش جدا نیفتاد. شعری با حال و هوایی رمانتیک که هرچه پیشتر آمداز بیان حالات فردی و شخصی خود فاصله گرفت و به فضای انسانی و اجتماعی شعر اقبال کرد. «گناه دریا» «نایافته» «تشنه توفان» «ابر و کوچه» «بهار را باور کن» «پرواز با خورشید» «از خاموشی» «مروارید مهر» «آه باران» از جمله مجموعه‌های اوست.

وی که بیشتر جنبهٔ شخصی و فردی داشت و دورهٔ دوم، که شعرهای او با فضایی انسانی و اجتماعی است، همواره خوانندگان خاص خود را داشته است.

مشیری، هرچند در دورهٔ دوم شاعری خود بیشتر به سرودن اشعار کوتاه ـ و گاه نیز در قوالب سنتی ـ متمایل شده، اما از آنجا که در دههٔ سی به عنوان یکی از سه شاعر رمانتیک چارپاره سرا شهرت یافته است، درست‌تر آن دیده شد که یکی از آثار این دورهٔ او آورده شود. و چه چارپاره‌ای مناسبتر از «ناقوس نیلوفر» که در میان چارپاره‌های شاعران قطعه‌ای است ویژه. «ناقوس نیلوفر» شعری است به انگیزهٔ کودکی که تولد نیافته می‌میرد و از همین رو با «حسن مطلعی» زیباست:

کودک زیبای زرین موی صبح
شیر می‌نوشد ز پستان سحر

تا نگین ماه را آرد به چنگ
می‌کشد از سینهٔ گهواره، سر

که چنانکه می‌بیند مناسبت آن با کودک از دست رفته پیداست. مناسبتی که در تمام بندهای چارپاره به انحاء مختلف خود را نشان می‌دهد: «کودک بازی پرست زندگی» «رویای رنگین» «کودک خندان همسایه» «دختر خندان لاله» «جوجکان خندان کبک» همه و همه زمینه را برای «گریز» به کودک مرده‌ای که در طشت افتاده است آماده می‌کنند و آنگاه است که ناقوس در مرگ کودک نعره می‌زند. اما ناقوس نیلوفر، گل نیلوفر شکل ناقوس، چرا که در مرگ کودک ظریف، این ناقوس گیاه لطیف است که باید آوای مرگ سر دهد.

ناقوس نیلوفر

کودک زیبای زرّین موی صبح
شیر می‌نوشد ز پستان سحر
تا نگین ماه را آرد به چنگ
می‌کشد از سینهٔ گهواره سر

شعلهٔ رنگین‌کمان آفتاب
در غبار ابرها افتاده است

کودک بازی پرست زندگی
دل بدین رؤیای رنگین داده است

باغ را غوغای گنجشگان مست
نرم نرمک برمی‌انگیزد ز خواب
تاک، مست از بادهٔ باران شب
می‌سپارد تن به دست آفتاب

کودک همسایه، خندان روی بام
دختران لاله، خندان روی دشت
جوجکان کبک خندان روی کوه
کودک من: لخته‌ای خون روی تشت!

باد، عطر غم پراکند و گذشت
مرغ، بوی خون شنید و پر گرفت
آسمان و کوه و باغ و دشت را
نعرهٔ ناقوس نیلوفر گرفت

روح من از درد، چون ابر بهار
عقده‌های اشک حسرت باز کرد
روح او، چون آرزوهای محال،
روی بال ابرها پرواز کرد

شعر نیمایی ـ آزاد ـ سپید

۱ـ خانه‌ام ابری است

از: نیما یوشیج[1]

۱ـ علی نوری (اسفندیاری) با نام شعریِ «نیما یوشیج» در سال ۱۲۷۶ هجری شمسی در یوش مازندران به

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

کمتر شعری است که به این سادگی آغاز شود:

خانه‌ام ابری است
یکسره روی زمین ابری‌ست با آن

این شعر ساده را در سرزمینی کـه ششـصد سـال ـ از زمـان حـافظ تـا حـال ـ سـابقهٔ «سخنوری» و «مضمونسازی» دارد، چگونه باید توجیه کرد. نه نشانه‌های سخنوری و مضمون‌سازی در آن است ـ از لحاظ کهنه‌پرستان ـ و نه پیچیدگیهای تصویری ـ از نظر نوجوانان ـ آنان بر این گونه شعر می‌خندند و اینان خیال می‌کنند که با یک بار خواندن به همهٔ جوانب آن دست یافته‌اند و صرفاً از این رو از نیما ستایش می‌کنند که پدر شعر امروز است ولاغیر.

و راستی مگر می‌شود که شاعری درخانه ابری‌اش بنشیند و به هـمین سـادگی از اندوه خود سخن بگوید؟

آری می‌شود.

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

جهان چشم باز کرد و در سال ۱۳۳۸ هجری شمسی در تجریش تهران، دیده از دنیا بست. او پس از گذراندن دوران کودکی و نوجوانی و فراگیری دروس مکتبی، به تهران آمد و در مدرسهٔ سن‌لویی به تحصیل پرداخت و از طریق زبان فرانسه با ادبیات اروپا آشنایی یافت. آنگاه در وزارت فرهنگ وقت به کار مشغول شد. ضمن اینکه از سال ۱۳۱۷ تا ۱۳۲۰ نیز عضو هیئت مدیرهٔ مجله موسیقی بود.

نیما، با چاپ شعری با نام «افسانه» در ۱۳۰۱، که از لحاظ‌های بسیار، از جمله نوع وزن، اصل فضا، نسج زبان و شیوهٔ بیان و چگونگی «ساخت» کاملاً تازگی داشت، چهرهٔ شاعری دیگر را در عرصهٔ ادب ایران نشان داد. شاعری که با تفکرات و تأملات بی‌وقفهٔ خویش، شعر راستین امروز ما را خاصه با چاپ نخستین شعر جدید خود در ۱۳۱۶ بنیاد نهاد.

نیما دارای آثار متعددی است که اهم آن‌ها، اینهاست:

مجموعهٔ شعر: افسانه، ماخ اولا، شعر من، شهر شب شهر صبح، قلم انداز، فریادهای دیگر و عنکبوت رنگ، مانلی و خانهٔ سریویلی و... **نامه‌ها:** دنیا خانه من است، نامه‌های نیما به همسرش، کشتی و توفان، ستاره‌ها در زمین و... **اندیشه‌ها و نظریه‌ها:** ارزش احساسات، حرفهای همسایه، تعریف و تبصره و... و در زمینه **کتاب کودکان:** آهو و پرنده‌ها، توکایی در قفس و آثاری دیگر که همه را یکجا در کلیات آثار او (۱ـ آثار منظوم نیما) (۲ـ آثار منثور نیما) می‌توان خواند.

و اما از جمله مهمترین مختصات شعر نیما و شعر نیمایی، اصل وحدت میان اجزاء «کل شعر» «ساخت» و «هماهنگی» است یعنی اصلی که در شعر قدیم معمولاً در قالب «بیت» دیده می‌شود و نه کل شعر. به عبارت دیگر هر بیت از نظر روابط کلمات و حتی گاه از نظر موضوع، از ابیات دیگر شعر کاملاً جداست. برخلاف شعر نیمایی، که این یگانگی و هماهنگی و ارتباط را در تمام سطرها و بندها و نهایتاً کل شعر نیز می‌توان دید. در «خانه‌ام ابری است» و «هست شب» این مختصه به کمال دیده می‌شود.

مگر نه هر شعر خوب و کامل جز به همان صورت که نوشته شده است نمی‌توانست و نمی‌بایست نوشته می‌شد؟ و این بایستن آیا مگر نه از صمیمیت شاعر نشئت می‌گیرد؟ صمیمیتی که عامل اصالت آفرینش هنری است؟ و این اصالت مگر نه نتیجهٔ برخورد شاعر با جهان خارج و نحوهٔ حصول ارتباط ناشی از حساسیت فطری و تجربیات تدریجی خاص اوست؟ و مگر نه همین است که «سبک» را توجیه می‌کند؟ و نیز مفهوم «زبان» و «فضا»ی ویژه شاعر و شعر را؟ آنچنان که اگر نیما می‌گوید:

خانه‌ام ابری است

یکسره روی زمین ابری است با آن

این فقط اوست که چنین می‌گوید و نه هیچ شاعر دیگر. او با زبان ویژه خویش زبانی که به ساده‌ترین وجه از «نثر» فاصله می‌گیرد، تنها با توجه به دو کلمه «با آن». توضیح اینکه صرفاً به علت خانهٔ ابری اوست که جهان نیز ابری است. و چون چنین است (یعنی خلاف واقعیت) پس این فقط گفتن مستقیم «خانه‌ام ابری است» نیست، آنچنان که در واقعیت بیرونی است. بالتبع در منطق نثری. بلکه حرفی است دیگر و نمادین. و این در بند بعد بهتر پیدا می‌شود:

از فراز گردنه، خرد و خراب و مست

باد می‌پیچد

یکسره دنیا خراب از اوست

و حواس من

بادی از فراز گردنه می‌پیچد، با آن صفات گویا: خرد و خراب و مست، و اگر دنیا خراب است صرفاً از بیداد اوست. و نه همان دنیا که حواس شاعر نیز. حواس شاعر یعنی نقطهٔ عطف منطق شعری. حواس آشفته از باد، که به ناگزیر خانه را ابری احساس کرده است. خانه‌ای ابری که همهٔ جهان نیز همراه با آن ابری است و بادی تعیین کنندهٔ زاویهٔ دید او، چون پس از آن میگوید:

آی نی زن که تورا آواز نی برده است دور از ره کجایی؟

ضمن اینکه در وهلهٔ نخست به نظر می‌رسد که خط فاصلهٔ بینش خود را با نی‌زن مشخص کرده است (و انصاف دهید کدام ذهن پیشرفته و مشکلی را می‌توانید حتی

به تصور در آورید که پس از آن مقدمات به چنین سطری برسد)، فی‌الواقع با تکرار آن سطر در بند بعد ذهن خواننده را متوجه مفهوم مخالف آن نیز کرده است:

خانه‌ام ابری است اما
ابر بارانش گرفته است

با کلمهٔ «اما» دو استنباط می‌توان کرد. یا ابر، ابری است سترون که هرگز نخواهد بارید که در این صورت اندوه و دل گرفتگی نهفته در شعر را دوچندان می‌کند، یا اولین پرتو امید را در فضای مه آلود شعر می‌تاباند: ابری آمادهٔ بارش. سطری که مانند پنجره‌ای در حصار تاریک شعر باز می‌شود، تا شاعر از کنار آن بر سطح دریا به چهرهٔ آفتابش بنگرد. آفتاب روزهای روشنی که از دست رفته‌اند.

اما این پنجره‌ای است که در خیال باز می‌شود. چرا که همهٔ دنیا خراب و خرد از باد است و نی‌زن که تنها به نواختن نی دل بسته است در این دنیای ابر اندود همچنان به راه خود ادامه می‌دهد:

و به ره نی‌زن که دائم می‌نوازد نی، در این دنیای ابر اندود
راه خود را دارد اندر پیش

آیا هیچ شعر دیگری را سراغ دارید که چنین ساده و غمناک و چنین زیبا و تمام ناشدنی به پایان رسد؟ و مگر نه هر شعر بزرگ همچنان به حرکت خود ادامه خواهد داد و هیچگاه به نقطهٔ پایان نخواهد رسید؟

اکنون شعر را بزرگ کنید! خانه را که سرزمینی است دیگر و باد را که هیولایی دیگر و حواس او را که حواس انسان بهت زده اما پاک و اندوهگین قرن ماست، و نی‌زن‌ها را و بالاتر از همه، شاعری بزرگ را که در کنار پنجرهٔ ذهن خود در این جهان تاریک ایستاده است.

خانه‌ام ابری است

خانه‌ام ابری است
یکسره روی زمین ابری است با آن

از فراز گردنه، خرد و خراب و مست
باد می‌پیچد.

یکسره دنیا خراب از اوست
و حواس من.

آی نی‌زن که تو را آوای نی برده است دور از ره کجایی؟

خانه‌ام ابری است اما
ابر بارانش گرفته است.
در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم،
من به روی آفتابم
می‌برم در ساحت دریا نظاره
و همه دنیا خراب و خرد از باد است،
و به ره نی‌زن که دائم می‌نوازد نی، در این دنیای ابراندود
راه خود را دارد اندرپیش.

۲ـ هست شب

از: نیما یوشیج

همانطور که به اشاره گذشت، روابط میان کلمات یک شعر را به اعتبار «ساخت» آن، در شعر قدیم، صرفاً باید در هر بیت جست و نه در مجموع ابیات یک شعر، که هرکدام با «ساختی» دیگر است و از این نظر با ابیات پس و پیش خود هیچ ارتباط ندارد. در صورتی که در شعر نوِ امروز، این «ساخت» را در کل شعر می‌توان دید. و این،گاه آنقدر دقیق است که حتی حذف یک سطر به کمال آن لطمه خواهد زد و آن را ناقص نشان خواهدداد. چنانکه در شعر «هست شب» نیما. شعری که در مجموع همهٔ سطور و کلمه‌هایش در ارتباط با یکدیگرند. تا آنجا که وقتی به آرامی از اول تا آخر آن را مرور می‌کنیم، گویی در آغاز، نطفه‌ای است که به تدریج شکل می‌گیرد. و سرانجام، به پایان شعر که رسیدیم، هیئت کامل آن را باز می‌یابیم.

در این شعر، شاعر در ابتدا شبی از شبهای شمال را توصیف می‌کند: شبی که دم کرده و از این دم کردگی، رنگ خاک پریده است. ولی در همین دو سطر آغاز از رابطهٔ

شب با خود (که پس از این او را خواهیم شناخت) سخن می‌گوید. زیرا به «خاک» شخصیت می‌بخشد. چرا که در حقیقت این، انسان است که بر اثر گرفتگی هوا رنگ‌اش از رخ میپرد. تا دو سطر بعد که ناگهان با بادی که بر او می‌تازد، مستقیماً به خود می‌پردازد. این بند اول شعر بود که می‌توان آن را به مثابه اشاره‌ای برای تمامی شعر دانست. شعری که به نظر می‌رسد به منزلهٔ خطی است مستقیم، که یک سر آن شب است و سر دیگر آن، شاعر شب‌نشین. و بنابراین در بندهای بعد است که احتمالاً رابطهٔ میان شب و شب‌نشین روشن خواهد شد.

در بند دوم که فقط دو سطر است باز از شب شخصیتی دیگر به دست می‌دهد، شبی که همچون تنی گرم در هوای راکد ایستاده است. آنچنان که هیچ گمشده‌ای نمی‌تواند راهش را بیازماید. و در بند سوم، بیابان دراز را به صورت مرده‌ای با تنی گرم می‌بیند که در گور تنگ‌اش خفته است. زیرا در حقیقت دل سوختهٔ اوست، که در قالب تن خسته، از هیبت تب می‌سوزد. اینجاست که استحاله صورت میگیرد. چرا که اگر تصویری آن چنان از بیابان می‌دهد، به علت تصویر بعدی است که از تشابه میان بیابان با تن و دل خویش سخن می‌گوید: تن گرم بیابان و تن خستهٔ شاعر که از تب می‌سوزد: بیابانی همچون مرده‌ای در گوری تنگ و همچون دل سوخته‌ای در قالب تنگ تن. حالاست که می‌فهمیم چرا در آغاز شعر، شب را دم کرده و خاک را رنگ باخته دیده است. و بعد چرا شب را همچون تنی گرم و ورم کرده و هوا را ایستاده و بیابان را مرده‌ای با تنی گرم. زیرا به راستی این چشم‌اندازی است که از دریچهٔ چشم مردی خسته از هیبت تب تصویر شده است و این نهایت صمیمیت و حقیقت شاعری است که چون خسته و تبدار در شب نشسته است، حالتِ خاصّ خود را به تمام اشیایی که در چشم‌انداز خود می‌بیند، تحمیل می‌کند و از ترکیب این خطوط ارتباطی (=سطور شعر) و ایجاد رابطهٔ میان اشیاء بر محور و مرکزیت خود فضا می‌سازد و ما لاجرم شب و بیابان و خاک و هوا را نیز خسته و تب کرده می‌بینیم. آنهم تا آنجا که گویی از مجموع ترکیب اینها، یعنی شب و بیابان و خاک و هوا می‌توانیم چهرهٔ واقعی شاعر را بازشناسیم. چرا که هرکدام از اینها چهره‌ای انسانی گرفته‌اند و مجموع اینها چهرهٔ نیماست.

هست شب

هست شب یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
باد، نوباوهٔ ابر از برِ کوه
سوی من تاخته است.

هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را
با تنش گرم، بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ
به دل سوختهٔ من ماند
به تنم خسته، که می‌سوزد از هیبت تب
هست شب، آری شب.

۳ـ مرگ ناصری

از: احمد شاملو[۱]

۱ـ احمد شاملو (ا.بامداد) در سال ۱۳۰۴ در تهران زاده شد. از سال ۱۳۲۰ به سرودن آغاز کرد، اما آغاز کار راستین او، پس از آشنایی با شعر شاعرانی امثال «پل الوار»، «لویی آراگون» و «گارسیالورکا»ست. شاملو با انتشار «هوای تازهٔ» خود در سال ۱۳۳۴، ضمن اینکه نشان داد از بهترین پیروان نیماست، نیز خود را به عنوان شاعری راهجو و دلیر شناساند.و هم این راهجویی فضاهای تازه و دلیری در برخورد با زبان فارسی و زبان شعری او بود که در کوشایی و جوشایی شاعران پس از خود تأثیر بسیار گذارد. ضمن اینکه خود نیز از تلاش باز نایستاد و همواره به جستجوی شعری در حدی والاتر کوشید. شعری بریده از وزن و رسیده به آهنگ طبیعی کلمات و باگوهری دیگر که سرانجام از کتاب «آیدا در آینه» به بعد، به تدریج بدان دست یافت. تا آنجا که از سال‌های پنجاه به بعد به شعرهایی رسید که از نظر زبان و بیان و اندیشه و احساس و شکل و «ساخت» و ایجاز و «پرداخت» از نمونه‌های کامل شعر امروز به شمار آمد.

«هوای تازه» «باغ آینه» «آیدا درخت، خنجر و خاطره» «ققنوس در باران» «مرثیه‌های خاک» «شکفتن در مه» «ابراهیم در آتش» «دشنه در دیس» «ترانه‌های کوچک غربت» در زمینهٔ شعر و در زمینهٔ ترجمه: «عروسی خون» (از گارسیالورکا) پابرهنه‌ها (از زاهاریا استانکو) قصه‌های بابام (از ارسکین کالدول) و دو کتاب «سیزیف و مرگ» و «مرگ کسب و کار من است» (از روبر مرل) و ویژهٔ کودکان: «قصه‌های هفت کلاغون»

(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

این شعر صرفاً توصیف وضع و حالت عیساست. وقتی که به طرف سرنوشت خویش می‌رود. وقتی که تماشاگران به او می‌نگرند و دژخیمان به وی فرمان می‌دهند و او را تازیانه می‌زنند و سرانجام که او به صلیب کشیده می‌شود و خورشید و ماه به هم برمی‌آیند و «جلجتا»ره سکوت فرا می‌گیرد.[۱]

بند اول، توصیف وضع مسیح در لحظات صعود به جلجتاست که اگر دقیقاً به کلمات منتخب توجه شود (باتوجه به حالت مشایعان که طبعاً مخلوطی از سکوت و پچ‌پچ و بهت است) به سهولت، مناسبت صفت «یکدست» و صفات «مرتعش» و «سنگین» درک خواهد شد، که هر دو صفت، در صعود عیسی به کوه، هم تعیین کنندهٔ وزن چوب و هم تبیین کنندهٔ میزان تحمل و کیفیت نفس نفس زدن اوست: چوبی سنگین که در هنگام صعود لاجرم سنگین‌تر حس می‌شود و با توجه به لرزش و خستگی حامل چوب باکلمهٔ «ارتعاش» بسیار تناسب دارد.

بنددوم، که ادامهٔ همان توصیف است، صرفاً از این روست که شاعر نقبی به درون مسیح بزند. بنابراین اگر در پارهٔ آغاز شعر صفت «یکدست» را برای «آواز» به کار برده و در حقیقت صدای یکنواخت «چوب» راکه خارج از دنیای درون عیساست نشان داده است، در این پاره، صفت «دراز» را برای «آواز» (به مناسبت خط درازی که همچنان به زمین کشیده می‌شود) و صفت «یکدست» را برای «هذیان درد» (که نشان دهندهٔ حالت درونی عیساست) به کار می‌برد. آنچنان که اگر می‌گوید: آواز دراز چوب در درون او «رشته‌ای آتشین» می‌رشت، لزوم تعبیر «رشتهٔ آتشین» را نه بی‌مناسبت که به اعتبار ردّ ماروار و تازیانه‌وار چوب باید گرفت. اما چرا این تعبیر خاص را در اینجا آورده است؟ علی التحقیق به منظور آمادگی خواننده به لحاظ رابطه‌ای است که با پارهٔ بعد خواهد داشت.

در بند سوم، این رابطه با فرمان «تازیانه‌اش بزنید» روشن می‌شود، یعنی علت تناسب «رشته آتشین» معلوم می‌گردد: رشتهٔ آتشین در برابر انسانی که لطیف تن و

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

«ملکه سایه‌ها» «خروس زری، پیرهن پری» و در زمینه متون کهن «حافظ شیراز» و «افسانه‌های هفت گنبد» و نیز مجلدات عظیم «کتاب کوچه» که تا به حال شش مجلد آن منتشر شده است، برخی از مهمترین آثار اوست.

۱ـ بنا به نص صریح قرآن، حضرت عیسی (ع) مصلوب نگشته و سرایش این شعر براساس روایات غیراسلامی است.

پاک روان است و اکنون از رحمی که در خویش می‌بیند، سبک مـی‌شود و هـمچون «قویی» در زلالی خویشتن می‌نگرد. زیرا که هنوز حالت «یکدستی» به هم نخورده و هنوز ضربهٔ نخستین وارد نشده است. و به تناسب تشبیه و اینکه چرا در اینجا عیسی چون قویی زلال دیده شده است، توجه داشته باشید، قویی که در افسانه‌هاست که از روز مرگ خود باخبر است و در این روز سوار بـر مـوجهای آرام بـه گـوشه‌ای دور می‌رود و می‌میرد. و اینک که عیسی نیز صلیب بر دوش، روان به سوی جلجتاست.

بند چهارم، به وضوح نشان می‌دهد که ادامهٔ منطقی پارهٔ پیشین است. زیرا اگر در پارهٔ پیش از زلالی و لطافت مسیح سخن رفت (از آنجا که هرچه پوست بدن نازک‌تر باشد، درد تازیانه را بیشتر حس می‌کند) تنها به این اعتبار بود که میزان دردی که ناشی از فرود آمدن تازیانه است دوچندان نشان داده شود: تن لاغر و لطیفی که به احترام آن حتی شایسته نیست کلمهٔ «تازیانه» به کار رود. اینجاست که مناسبت «رشتهٔ چرمباف» معلوم می‌گردد: رشته‌ای که در حقیقت نشـان دهـندهٔ تـازیانهٔ چـرمبافته‌ای است کـه وحشتناک‌ترین تازیانه‌هاست، همان که بـه «ریسـمان بـی‌انـتهای سـرخ» نـیز تـعبیر می‌شود. و به خصوص به اعتبار جاری شدن خون انسـانی بـزرگ هـمچون عـیسی مسیح. و آنگاه «ریسمان به انتهای سرخ»، که در طول خویش امتداد می‌یابد (در حین بلند کردن و زدن) و از گرهی بزرگ برمی‌گذرد و غیر مستقیم ضربه تازیانه را نشـان می‌دهد. تازیانه‌ای که ناگاه کشیده می‌شود (= در طول خویش) و آنگاه در هـوا گـره می‌خورد و دوباره باز می‌شود (از گرهی بزرگ برگذشت) و با تفسیر دقیق‌تر اینکه (با توجه به فعل «فرود آمد» در آغاز این بند) بر گرد کمر عیسیٰ می‌پیچد و گره می‌خورد و دیگربار باز می‌گردد، و همچنان ضربه پشت ضربه، با خطاب «شتاب کن نـاصری شتاب کن» کاری که معمولاً به منظور تند رفتن و شتاب کردن حیوان‌هـا مـی‌کنند. و اینجاست نهایت درد، دردی که از آن مردی چون عیساست.

اما بند پنجم، همچنان که به اشاره گذشت، چون از پارهٔ آغاز شعر زمینه برای گریز آخرین (تازیانه خوردن عیسی) آماده شده است، دیگـر از مسـیح در مـی‌گذرد و بـه «تماشائیان» می‌پردازد (و نه تماشاگران، چرا که خود اینان مردمانی تـماشایی‌انـد) و پیداست که از میان این تماشاییان، مهمتر از همه «العازر» است، که بزرگترین معجزه‌ها را از مسیح دیده، همان مرده‌ای که بر اثر اعجاز او زنـده شـده و اکـنون بـه تـماشای

رهانندهٔ خویش ایستاده است. همو که اگرچه حقیرتر از آن است که مسیح را فریادرس باشد (همچنان‌که مسیح را از او توقعی نیست) اما در حقیقت به بهانهٔ «مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست» از زیر بار دین خود به مسیح شانه خالی می‌کند.

اکنون وقت است که به اعتبار «مگر خود نمی‌خواست ورنه می‌توانست» همراه با شهیدی چون مسیح و شاهدی چون العازر در دایرهٔ کنایی و رمزی شعر پای نهاد و چهرهٔ گسترده و تعمیم یافتهٔ مسیح و همهٔ کسانی را که می‌توانستند و نخواستند در نظر گرفت و توجه کرد که قهرمانان مبارز و بزرگ همیشه چنین‌اند. همچنان‌که همهٔ «العازران» همیشه چنان، همانان که از مسئولیت متعهد می‌گریزند، گریزی که خود نیز «انتخابی» است چراکه اگر «العازر» سرانجام این روی سکه را ترجیح داد و به این بهانهٔ خود را از زیر بار آن دین آزاد یافت، در هر صورت برای او آن روی سکه نیز وجود داشت.

اما بند آخر پس از آن اوج از طبیعی‌ترین و مناسب‌ترین ختامهاست. زیرا، پس از تصلیب، تنها توصیف سوگواران و کیفیت محیط اطراف مانده است. این پاره با توجه به میزان مصیبت وصف شده در کمال تناسب تعبیراست، و عجیب وحشتزاست: آسمانی که به سنگینی فرومی‌افتد و آواز رحم را (که به تدریج به خاموشی می‌گراید) به یکباره خاموش می‌کند، و چون فرو می‌افتد لاجرم ماه و خورشیدش در هم می‌تپند. و آسمان اگر صفت «کوتاه» را می‌پذیرد غیر از این که نشانهٔ بار گرانی است که به دوش تماشاییان است، در حقیقت از این نظر است که به دیدهٔ آنان (همان‌ها که به خاکپشته برشده‌اند) دیگر زمان و زمین را وسعتی نیست.

و چرا چنین تحدیدی روا باید داشت؟ مگر نه شاعر در حقیقت از سرنوشت خود سخن می‌گوید؟ و مگر نه این دگرگونی حالت و اختلاف تفسیر، حتی در میان آن تماشاییان نیز وجود دارد؟ آنهم در چنین فضایی متوسّع و پر از بهت و ابهام و بی‌هرنوع قضاوت مستقیم که اصل تحدید خواننده است. خواننده‌ای که اکنون باید بیندیشد و در اعماق فرو رود و در استقلال به قضاوت پردازد.

مرگ ناصری

با آوازی یکدست،
یکدست

دنبالهٔ چوبین بار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
برخاک می‌کشید.
ـ«تاج خاری بر سرش بگذارید!» ـ

و آواز دراز دنبالهٔ بار
در هذیان دردش
یکدست
رشته‌ای آتشین می‌رشت
ـ«شتاب کن ناصری، شتاب کن!» ـ

از رحمی که در جان خویش یافت
سبک شد
و چونان قویی مغرور
در زلالی خویشتن نگریست.
ـ«تازیانه‌اش بزنید!» ـ

رشتهٔ چرمباف
فرود آمد
و ریسمان بی‌انتهای سرخ
در طول خویش
از گرهی بزرگ
برگذشت
ـ«شتاب کن ناصری، شتاب کن!» ـ

از صف غوغای تماشاییان

العازر
گام زنان راه خود گرفت
دستها
در پسِ پشت
به هم درافکنده
و جانش را از آزار گران دینی گزنده
آزاد یافت:
ـ«مگر خود نمی خواست، ورنه می‌توانست» ـ

آسمان کوتاه
به سنگینی
بر آوازِ روی در خاموشیِ رحم
فرو افتاد
سوگواران به خاکپشته بر شدند
و خورشید و ماه
به‌هم
برآمد

۴ـ مرثیه
از: احمد شاملو

از میان مرثیه‌هایی که ـ خاصه در سال‌های اخیر ـ توسط شاعران مختلف سروده شده است، شعر «مرثیهٔ» شاملو در مرگ «فروغ» بی‌تردید یگانه و بی‌همتاست.

چهره‌ای که از مرگ و جاودانگی در فضای پهناور شعر ترسیم شده است، شوق آمیز و زیباست. با اندوهی از آن فرزانگان، سرشار و شادمانه، و نه گذرا، سطحی و عوامانه. و با آنچنان ظاهر پاک و ساده‌ای که کمتر خواننده‌ای را اجازه می‌دهد تا به عمق شعر و روابط نهانی دقیق و در نهایت، به استخوانبندی استوار و تشکل نهایی آن متوجه شود:

به جستجوی تو
بر درگاه کوه می‌گریم
در آستانهٔ دریا و علف

همچنان که می‌بینید، شاملو با استفاده از کلمات «کوه» «دریا» و «علف» (= دشت و صحرا) شعر را آغاز می‌کند. هر سه واژه‌ای که از گسترده‌ترین و شکوهمندترین مظاهر طبیعت نشان دارند. و به منزلهٔ سه رأس مثلثی به پهناوریِ زمین‌اند. انتخابی (و چه بسا ناخودآگاه) که جز اینکه باعث می‌شود تا غیر مستقیم به عظمت و بزرگی و نامداری ضمیر «تو» (= فروغ) اشاره گردد، از تمامیت و کمال جستجو نیز حکایت دارد. جستجویی در مکان (در بند اول) و جستجویی در زمان (در بند دوم):

به جستجوی تو
در معبر بادها می‌گریم
در چار راه فصول

و مگر جستجو، جز در «مکان» و «زمان» هم امکانپذیر می‌شود؟! هر دو مبین اینکه، شاعر هیچگاه و هیچ جا از جستجو باز ننشسته است.

اما این «جستجو» چیست و از کجاست، در دنبالهٔ این بند روشن می‌شود

در چارچوب شکستهٔ پنجره‌ای
که آسمان ابر آلوده را
قابی کهنه می‌گیرد.

به این معنی که با تصویری از موقعیت خود نشان می‌دهد که این جستجو جز جستجویی خیالی و ذهنی نیست.

اما به راستی چرا به جستجو نمی‌رود، بل به جستجو می‌گرید؟، آخر مگر نه «رفتن» به قصد «جستن» چه بسا امید «یافتن» را نیز در خود دارد، اما در جستجو «گریستن» دیگر کمترین امید یافتنی به همراه نخواهدداشت. و مگر نه اینکه «مرثیه» در مرگ عزیزی است که هرگز دیگر بار یافت نخواهد شد؟ و جز گریستن برای او چاره‌ای نیست؟ گریستنی که در دلِ «آسمان ابر آلوده» نیز نهفته است. آسمان ابر آلوده از دریچه چشم شاعر گریان و در قاب کهنهٔ پنجره. و همچنان با منطقی که در بند سوم شعر، در اوج شکوفایی خود مشخص می‌شود:

به انتظار تصویر تو
این دفتر خالی
تا چند
تاچند
ـورق خواهد خورد.

چراکه طبیعی است کلمهٔ «قاب» کلمهٔ «تصویر» را به ذهن متبادر کند و کلمهٔ «تصویر» کلمهٔ «دفتر» را و کلمهٔ (دفتر) «ورق خوردن» را. و از مجموع اینها (باتوجه به تصویری که از «زمان» در بند دوم داده شد و نیز صفتِ «خالی» برای «دفتر» در همین بند) مفهوم روزهای بی «او» روزهای خالی و پوچ را در نظر آوَرَد و همچنین مفهوم «جستجو» در بند اول و دوم را در «ورق خوردن» (=گذشتن) روزها از پشت روزها برای یافتن او و ورق خوردن دفتر خالی برای یافتن تصویر او.
اینجاست که یکبار دیگر روشن می‌شود: حرکت‌های ذهن آن دسته از شاعران که به نهایت تربیت ذهنی رسیده‌اند، چگونه بی‌هیچ تصنّعی راه منطقی خود را طی می‌کند.

چنین است که اگر در بندهای نخست شعر، به جستجوی او گریست:
جستجویی بی‌سرانجام، حال در این بند:

جریان باد را پذیرفتن
و عشق را
که خواهر مرگ است ـ
و جاودانگی
رازش را
با تو در میان نهاد
پس به هیئت گنجی درآمدی
بایسته و آز انگیز
گنجی از آن دست
که تملک خاک را و دیاران را
از این سان
دلپذیر کرده است.

با اشاره به جدایی همیشگی او و تسلیم و پذیرش جریان باد و عشق و مرگ (که انسان را از آن گریزی نیست، انسانی که چون به ابدیت پیوست، آنگاه راز جاودانگی را در خواهد یافت. خاصه انسان کاملی همچون «فروغ» که در دل خاک نیز گنجی است بایسته و آزانگیز) در حقیقت به باور داشتِ مرگ رشک‌انگیز او اشاره می‌کند. مرگی درخاک دلپذیر. آنهم آنچنان که گویی شعر تمام شده است و پس از آن هیچ سخنی وتصویری در خور و مناسب نیست.

اما نه، باز هم بندی دیگر هست. بندی که خواندن آن خواننده را آنچنان از این توهم بیرون می‌آورد، که نشانهٔ آن را فقط در رعشه و لرزش ناگهانی او باید نگریست. و این را هیچ دلیلی نیست، مگر همان تربیت ذهن شاعر، که همچنان ادامهٔ منطقی شعر را باعث شده است. چرا که هرگز «مرگ» و «دفن» او در نظر شاعر پایان کار نیست. او «فروغی» است که همچنان حرکت او هر صبح بر پیشانی آسمان تماشایی است، آنهم از نگاه شاعری سوگوار، که چون دیده از خواب می‌گشاید پیش از هرچیز، به آن فروغ صبحگاهی چشم می‌دوزد و به یاد او می‌افتد.

و این یعنی جاودانگی او:

نامت سپیده دمی است که بر پیشانی آسمان می‌گذرد

و به راستی چرا شعر در اینجا تمام نمی‌شود؟ و چرا باید بشود؟ که هنوز ذهن متوقف نشده و به خطاب «متبرک باد نام تو!» نرسیده است. «متبّرک» و نه «همایون» یا «خجسته». که بار غم‌انگیزِ «متبرک» کجاو بار شادی آمیزِ «خجسته» یا «همایون» آنهم در این دعای دقیق و زیبا. و باز هم نه به عنوان آخرین سطر، که هنوز ذهن شاعر از حرکت باز نایستاده است. و دریغا اگر می‌ایستاد و به این زیباترین پایان (که یکی از مناسب‌ترین حسن ختام‌هاست) نمی‌رسید:

و ما همچنان
دوره می‌کنیم
شب را و روز را
هنوز را

ما شاعران. و به راستی چه زیباست رابطهٔ «دوره کردن» با بند سوم شعر:

این دفتر خالی تا چند ورق خواهد خورد

و با توجه به مفهومی بس سطحی که در اصطلاح «دوره کردن» معمول هست. دوره کردنی که با «مطالعهٔ عمیق» بسیار فاصله دارد. و همین است دیگر مناسبت دفتر خالی با تعبیری که در آخرین سطر شعر می‌آید.

«فروغی» که به جاودانگی پیوسته و هر صبح بر پیشانی آسمان می‌گذرد انگار که فروغ همیشه خورشید، هموست. شاعری که شعر در نظر او به پنجره‌ای می‌مانست که هرگاه به سویش می‌رفت، باز می‌شد. پنجرهٔ شعر شاعری که همانقدر زندگی را دوست داشت که مرگ را. و آیا این همان پنجره‌ای نیست که اینک شاملو، گریان در کنار آن نشسته است و با تماشای آسمان ابرآلود، به جستجوی او می‌گرید و به همهٔ شاعرانی می‌اندیشد (و از سر فروتنی به خود نیز) که شبانروز خود را (و همچنان تا هنوز) دوره می‌کنند و به بطالت می‌گذرانند.

مرثیه

به جستجوی تو
به درگاه کوه می‌گریم
در آستانهٔ دریا و علف

به جستجوی تو
در معبر بادها می‌گریم،
در چار راه فصول،
در چارچوب شکستهٔ پنجره‌ای
که آسمان ابر آلوده را
قابی کهنه می‌گیرد.

به انتظار تصویر تو
این دفتر خالی
تا چند
تا چند

ـ ورق خواهد خورد؟

□

جریان باد را پذیرفتن
و عشق را
که خواهر مرگ است. ـ
و جاودانگی
رازش را
با تو در میان نهاد
پس به هیئت گنجی درآمدی:
بایسته و آزانگیز
گنجی از آن دست
که تملّک خاک را و دیاران را
از این سان
دلپذیر کرده است.

□

نامت سپیده دمی است که بر پیشانی آسمان می‌گذرد
ـ «متبرک باد نام تو!» ـ
و ما همچنان
دوره می‌کنیم
شب را و روز را
هنوز را

۵ـ کتیبه

از: مهدی اخوان ثالث[1]

۱ـ مهدی اخوان ثالث (م.امید) در سال ۱۳۰۷ هجری شمسی در مشهد به جهان آمد و در سال ۱۳۶۹ در
(ادامهٔ پاورقی در صفحه بعد)

این شعر از پنج بند تشکیل می‌شود.

در بند نخست، سخن از گروهی است که با زنجیر به هم پیوسته‌اند.

در بند دوم، سخن از ندایی ناگهانی است که آنان را از رازی که بر تختهٔ سنگی نوشته شده، آگاه می‌کند. ندا چندین بار تکرار می‌شود و آنان همچنان باور نمی‌کنند.

در بند سوم، سخن از تصمیم و حرکت آن‌هاست. همه با هم در حالی که بر زمین می‌خزند، به سوی تخته سنگ راه می‌افتند آن‌که زنجیری سبک‌تر دارد به پیش می‌رود و می‌خواند:

ـ«کسی راز مرا داند
که از این رو به آن رویم بگرداند» ـ

در بند چهارم، توصیف حالات آن‌هاست. وقتی که خسته و خوشحال با عرق پیروزی، سنگ را بر می‌گردانند.

در بند پنجم، سخن از بیتابی آن‌هاست و حیرت خوانندهٔ راز چه نوشته بود؟ (آن‌ها می‌پرسند) نوشته بود (او می‌گوید):

ـ«کسی راز مرا داند
که از این رو به آن رویم بگرداند» ـ

(ادامهٔ پاورقی از صفحهٔ قبل)

تهران از دنیا رفت. اخوان از اوان جوانی به سرودن شعر پرداخت و از همان آغاز استعداد شگرف خود را نشان داد و مورد توجه محافل ادبی خراسان قرار گرفت.

اخوان ثالث ضمن سفر به تهران، راهی میان‌بُر به یوش زد و به صرافت سرودن شعر نیمایی افتاد و دیری نگذشت که به عنوان یکی از پیروان طراز اول طرز نیما، به شهرت رسید.

از میان آثار اخوان، «ارغنون» «زمستان» «آخر شاهنامه» «از این اوستا» «پائیز در زندان» «دوزخ اما سرد» و «تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم»، از جملهٔ مجموعه‌های شعر و دو کتاب «بدعتها و بدایع» و «عطا و لقای نیما یوشیج» از مهم‌ترین کتابهای تحقیقی اوست.

اخوان را به تمام معنی یک شاعر ادیب و استاد باید خواند. و این را تسلط کم نظیر او به زبان فارسی به وضوح نشان می‌دهد. زیرا علاوه بر تبحّر در متون و تسلط در ترکیب، با شگردهای مختلف زبان نیز آشناست. اصلی که تنها از راه تتبّع و تحقیق در زبان به دست نمی‌آید، بلکه جز آن، حاصل «شمّ» و نتیجهٔ «جوهر»ی است که در همه کس نیست. زبان در شعر او، نتیجه آمیزش زبانِ تخاطب امروز و زبان کهن خراسانی، و زبان شعر او، حاصل رعایت کامل و درست وصایای نیماست. شعری با اندیشهٔ نومیدانهٔ اجتماعی و گاه فلسفی و با فضایی غم‌انگیز، لحنی مؤثر، تصویری بجا و خطابی مناسب، همچنان که در «کتیبهٔ» او می‌توان دید.

و بعد که یکی یکی می‌نشینند و به شب خیره می‌شوند. شبی که اکنون «شطّ علیلی» است. شبی که تا لحظه‌ها پیش، وقتی هنوز سنگ را بر نگردانده بودند، «شطّ جلیل» و پر مهتاب بود. دو تصویر زیبا به قصد القای حالات امید و نومیدی زنجیریان. نومیدی‌یی که در حد شکستی فلسفی است تلاش بیهوده و بی‌فرجام آدمی

کتیبه

فتاده تخته سنگ آن سوی تر، انگار کوهی بود
و ما این سو نشسته، خسته انبوهی.
زن و مرد و جوان و پیر،
همه با یکدیگر پیوسته، لیک از پای
و با زنجیر.
اگر دل می‌کشیدت سوی دلخواهی
به سویش می‌توانستی خزیدن، لیک تا آنجا که
رخصت بود تا زنجیر.
* * *

ندانستیم
ندایی بود در رؤیای خوف و خستگی‌ها مان،
و یا آوایی از جایی؟ کجا؟ هرگز نپرسیدیم.
چنین می‌گفت:
ـ «فتاده تخته سنگ آن سوی، وزپیشینیان پیری
بر او رازی نوشته است، هرکس طاق، هرکس جفت...» ـ
چنین می‌گفت چندین‌بار
صدا، وانگاه چون موجی که بگریزد
ز خود در خامشی می‌خفت
و ما چیزی نمی‌گفتیم
و ما تا مدتی چیزی نمی‌گفتیم

پس از آن نیز تنها در نگه‌مان بود اگر گاهی
گروهی شک و پرسش ایستاده بود.
و دیگر سیل و خیل خستگی بود و فراموشی
و حتی در نگه‌مان نیز خاموشی
و تخته سنگ آن سو اوفتاده بود
* * *

شبی که لعنت از مهتاب می‌بارید،
و پاهامان ورم می‌کرد و می‌خارید،
یکی از ما که زنجیرش کمی سنگین‌تر از ما بود
لعنت کردگوش‌اش را و نالان گفت:

-«باید رفت»
و ما با خستگی گفتیم: «لعنت بیش بادا گوشمان را چشممان را نیز
«باید رفت»
و رفتیم و خزان رفتیم تا جایی که تخته سنگ آنجا بود
یکی از ما که زنجیرش رهاتر بود، بالا رفت، آنگه خواند:
-«کسی راز مرا داند
که از این رو به آن رویم بگرداند» -
و ما با لذتی بیگانه این راز غبارآلود را مثل دعایی
زیر لب تکرار می‌کردیم
و شب، شطّ جلیلی بود پر مهتاب.
* * *

هلا، یک ... دو... سه... دیگر بار
هلا، یک، دو، سه، دیگر بار
عرقریزان، عزا، دشنام، گاهی گریه هم کردیم

هلا، یک ، دو، سه، زین سان بارها بسیار
چه سنگین بود اما سخت شیرین بود پیروزی
و ما با آشناتر لذتی، هم خسته، هم خوشحال
ز شوق و شور مالامال.

* * *

یکی از ما که زنجیرش سبک‌تر بود،
به جهد ما درودی گفت و بالا رفت.
خط پوشیده را از خاک و گل بسترد و با خود خواند
(و ما بی‌تاب)
لبش را با زبان تر کرد (مانیز آنچنان کردیم)
و ساکت ماند
نگاهی کرد سوی ما و ساکت ماند
دوباره خواند، خیره ماند، پنداری زبانش مُرد
نگاهش را ربوده بود ناپیدای دوری، ما خروشیدیم:
ـ «بخوان!» او همچنان خاموش.
ـ «برای ما بخوان!» خیره به ما ساکت نگا می‌کرد.
پس از لختی
در اثنایی که زنجیرش صدا می‌کرد،
فرود آمد. گرفتیمش که پنداری که می‌افتاد.
نشاندیمش
به دست ما و دست خویش لعنت کرد
ـ «چه خواندی، هان؟!»
ـ مکید آب دهانش را و گفت آرام:
ـ «نوشته بود
همان،
کسی راز مرا داند

که از این رو به آن رویم بگرداند.» ـ

***

نشستیم
و
به مهتاب و شب روشن نگه کردیم
و شب، شطّ علیلی بود

۶ـ آنگاه پس از تندر

از: مهدی اخوان ثالث

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های کار مهدی اخوان ثالث (م. امید) سوای کیفیات و مختصات زبانی و بیانی آن، «سندیّت» اشعار اوست. آثاری چون «مرد و مرکب» و همین «آنگاه پس از تندر» که هر دو به مقطع تاریخی سال‌های آغاز دههٔ «سی» و دههٔ «چهل» بر می‌گردد.

«آنگاه پس از تندر» مثل اکثر شعرهای «اخوان» خاصه اشعار بلند او، اثری روایی است (بی‌آنکه بخواهیم بگوییم روایت شعر نیست) و با تشکّل داستان‌گونه و تصاویری مؤثر و نافذ. ذهنیتی به عینیت درآمده و محسوس، بی آنکه کاملاً روشن باشد.

شعر، با کلمهٔ «اما» شروع می‌شود. مبیّن آنکه ماجرا از قبل وجود داشته و شاعر با کلمهٔ «امّا» گویی از ابتدای روایت گذشته و به میانهٔ آن رسیده است. اگرچه در خلال شعر به تدریج از آغاز روایت (از پیش از «اما» نیز آگاه خواهیم شد):

اما نمی‌دانی چه شبهایی سحر کردم.

این آغاز شعر است و در سطور بعد منطقی این است که تدریجاً چگونگی به سحر رسیدن این شبها روشن شود. که می‌شود:

شبهایی که حتی یکدم پلک‌های شاعر با هم مهربان نبوده‌اند (به خواب نرفته‌اند) و اگر هم گهگاه مهربان شده‌اند (به خواب رفته‌اند) هرگز خوابها و رؤیاهای خوش، نداشته‌اند، خوابهایی در هیئت هاله‌ای یا نیمتاجی گل.

این بند اول شعر بود مقدمه‌ای مبیّن اینکه شاعر بر آن است تا از شبهای بیخوابی و یا از خوابهای وحشتناک خود سخن بگوید: و ما این را در بند دوم شعر می‌بینم. آنجا که شاعر از رؤیاهای خود سخن می‌گوید: از خوابهای اهلی.

و اگر صفت «اهلی» را به کار می‌برد در حقیقت به اعتبار تداوم این خوابهاست. خوابهای اهلی شدهٔ دیرین، خوابهایی که تا چشم می‌بیند همراه با کاروان هول و هذیان است. اما این کاروان هول و هذیان چیست؟ منطق داستانیِ شعر حکم می‌کند که یکی از این خوابها را تصویر کند.

بند سوم با توصیف یکی از این خوابها، آغاز می‌شود. با جملهٔ پرسشی «این کیست؟» چراکه این یکی از خصوصیات شعر «اخوان» است. شاعری که میخواهد حتی‌المقدور تصویر را با زمان حال بیامیزد و نشان دهد، تا برای خواننده کاملاً مجسم شود. اما این خواب چیست؟ خواب گرگ محتضری است که با زخمی بر گردن، در حالی که دم به دم نفسهایش خفیف می‌شود، در جسم میرندهٔ خود می‌بالد. و این ناله از وحشت نوبت مرگ اوست. ناله‌ای در قالب تن میرندهٔ شاعر. و این همان «عینیت» خاص «اخوان» است. همان تجسم.

و اما خواب بعد که باز با همان جملهٔ «این کیست؟» و به همان دلیل مزبور آغاز می‌شود. این بار کفتاری است از لاشهٔ مدفون سیر شده، که از گودال (از قبر) بیرون می‌آید. و بی‌اعتنا به «مرد خفته» نگاه می‌کند و پوزه‌اش را بر خاک می‌مالد. و سپس ناگهان دو دست مرده از روبه‌روش ظاهر می‌شود و پیاپی بر او سیلی می‌زند. اینجا همچنان منطق حکم می‌کند که «مرد خفته» بگریزد. او می‌گریزد به طرف درها. اما پنجه‌ای خونین از در بیرون می‌آید و به مجرد رسیدن مرد خفته، در محکم بسته می‌شود. بعد پیر زالی از راه می‌رسد در حالی که قاه قاه می‌خندد و با سبّابه‌اش علامت می‌دهد و می‌گوید: «بنشین! شطرنج!» و از هم اینجا به بعد است که متوجه می‌شویم که تشریح این خوابها برای درگیری در عرصهٔ شطرنج بوده است. تشریح خوابها، یعنی مقدمهٔ دوم شعر. مقدمه‌ای در نهایت تناسب. دعوت پیرزال به شطرنج تلویحاً به این معنی است که فقط برنده شدن مرد خفته، عامل نجات اوست.

مرد، اجباراً قبول بازی می‌کند. ولاجرم فوجی از فیل و برج (= رخ) و اسب را به طرف خود تازان می‌بیند، با تصور اینکه دارد از خواب می‌پرد با دلی لرزان یاآتشی در

معرض آب. و پیداست که آب بر روی آتش ریخته شود، با صدایی که می‌کند، در حکم فریادی است برای خاموشی مرگ، و چون آب بر روی آتش پاشیده می‌شود و در نتیجه، او آرام می‌گیرد، خود را تسلّی می‌دهد که این جز خواب و خیالی نیست. اما ناگهان توجه می‌یابد که اگر بیارامد و به امید نوشخند صبح فردا آسودگی اختیار کند آن کودک گریان (استعاره‌ای برای دل او) از هول این کابوس خطرناک در هیچ آغوشی و از هیچ لالایی تسکین نخواهد یافت. و این برای نخستین بار است که «اخوان» بیان علت می‌کند. چرا که اندک اندک به آن بینش بدبینانهٔ خاص دست می‌یابد. تلویحاً مبیّن چه بسیار شبهای متمادی که او خود نشسته و با خود حسابها را صاف کرده است. و این یعنی نوعی جبر. و چون چنین است مگر نه می‌بایست چنین خوابهای وحشتناکی را ببیند؟ و مگر نه طبیعی است که نمی‌توانست تصور کند که اینها خواب و خیالی بیش نبوده است؟ و مگر نه آن کودک گریان هرگز به هیچ آغوش و لالایی تسکین نمی‌توانست یافت؟

اما در قسمت دوم شعر، ما به علت این راز پی می‌بریم، علت اینکه چرا شاعر به دیدن چنین خوابهای وحشتناک محکوم شده است. برای این منظور او ما را به سال‌های پیش باز می‌گرداند. به شبی یا روزی که روشنایی‌های فراوانی در خانهٔ همسایه دیده است (به خانهٔ همسایه توجه کنید تا به زمانی که این واقعه اتفاق افتاده پی ببرید). و توجه کنید به واژهٔ «شاید» که چندین بار تکرار می‌شود، رسانندهٔ شکّی که طبعاً می‌بایست باشد و هست. شبی که شاعر بر پشتبام خانه‌اش بر روی گلیم تیره و تار با پیردختری زردگیسو که شبیه زن اوست غرق عرصه شطرنج شده (دعوت پیش را برای بازی شطرنج به یاد بیاورید)، غرق جنگی جانانه، در زمانی که اندیشه‌اش کاملاً کار می‌کند و گویی بخت آورده است، زیرا در همان لحظه‌های آغاز بازی چندین سوار حریف را از پا درافکنده است. اما اندک اندک از هولی مجهول دلش می‌لرزد. چندان که فکر می‌کند که یکی از چشم‌ها یا دستهایش به او خیانت می‌کنند. هولی نه بیجا، زیرا در آخر بازی (بازی بی‌پایان) ناگهان حریف زیر قهقاهی می‌زند که پشت او را می‌لرزاند. قهقاهی که او را نیز به خنده می‌اندازد. خاصه وقتی که می‌بیند حتی شاهی در بساط زن نیست. اما اکنون که شاه نیست در این عرصه تحیّر و تعجب چه باید کرد؟ چه باید گفت؟ و «زن» می‌گوید: «این برجها را مات کن!» و می‌خندد.

سطری با تمسخری، و نه تنها تمسخر، که تحمیلی و تعجبی نیز. و همین تعجب است که مرد را وا می‌دارد تا بگوید: «یعنی چه؟» و «زن» خندخندان ادامه می‌دهد: «ماتم نخواهی کرد می‌دانم.» و آنگاه معلوم می‌شود که بازی جز مسخره بازی نبوده است. فرزینان (= وزیران) می‌خندند. خنده‌ای همراه با سیل‌های اشک و خون. و در همهٔ این احوال، مرد همچنان حیرت زده و مبهوت نشسته است. و «زن» ناگهان افشای راز می‌کند: اشاره‌ای به سوی طوطی زردی (طوطی زرد، همسایهٔ دورترین (شایدچین) و دوست همسایه نزدیک (شاید شوروی) که با لهجهٔ بیگانه‌ای حرف «زن» را تقلید می‌کند: «ماتم نخواهی کرد می‌دانم». و دیگر مسخره‌بازی تمام شده است. زن می‌نالد و اسب مرده‌ای را از میان کشتگان برمیدارد و در آن سوی آسمان اشاره می‌کند به لکهٔ ابری. مرد می‌پرسد که آنجا چیست. و «زن» با نفرت می‌گوید: «خواهی دید» و مرد گویی می‌بیند که: «ترکید تندر ترق ...» و آغاز بارش باران.

و مگر نه بند بعد منطقاً باید تشریح این باران باشد؟ که هست: هرچیز و هر جا خیس، ناکسان گریزان زیر سقف و ابلیسان سوی چتر (و این همان چتری است که اخوان یک بار دیگر نیز در اشعار پیشینِ خود به آن اشاره کرده است:

چتر پولادین ناپیدا به دست
سوی ساحل‌های دیگر گام زد

و اما شطرنجبازان همچنان بر گلیم تار در زیر باران مانده‌اند. و گویا اشکی هم افشانده‌اند (و با توجه به فضای این واژهٔ «گویا» چه گویاست) و پیداست که آنان بر روی این گلیم تار جز به شطرنجی که باخته‌اند به هیچ چیز نمی‌توانند بیندیشند. این نطفه خون‌آلود، این شطرنج رؤیایی و آن بازی جانانه و جدی و این مهره‌های ... شیرینکار. و بعد، ابری که چون آوار باریدن گرفته است. و یاداجاقی که آنجا مرده و یاد چراغی که اینجا افسرده و اینکه دیگر کدام از جان گذشته‌ای زیر این خونبار، که هر دم افزون‌تر از پیش می‌بارد، شطرنج خواهد باخت؟ آنهم بر چنین گلیم تاری، با آن صف‌آرایی و آن پیلها و اسبها... و افسوس.

و باران همچنان ادامه می‌یابد و ناودان ضجه می‌کند و سقف‌ها فرو می‌ریزد. سقف بلند آرزوهای نجیب ما. و اشجار باغ بیداری که دیگر صلیب ماست.

و در بند آخر شعر، ابر انگار در شاعر است که می‌بارد و شاعر خیس و خواب‌آلود به گریه می‌افتد. و گویی ابر است که بر شاعر می‌گرید.

آنگاه پس از تندر

اما نمی‌دانی چه شبهایی سحر کردم
بی‌آنکه یکدم مهربان باشند با هم پلک‌های من
در خلوتِ خواب گوارایی
و ان گاهگه شبها که خوابم برد
هرگز نشد کاید به سویم هاله‌ای یا نیمتاجی گل
از روشنا گلگشت رؤیایی.

در خوابهای من،
این آبهای اهلی وحشت،
تا چشم بیند کاروان هول و هذیان است.
این کیست؟ گرگی محتضر، زخمیش بر گردن،
با زخمه‌های دمبدم کاهِ نفسهایش،
افسانه‌های نوبت خود را
در ساز این میرنده تن غمناک می‌نالد.
وین کیست؟ کفتاری ز گودال آمده بیرون
سرشار و سیر از لاشهٔ مدفون
بی‌اعتنا با من نگاهش،

ـ پوز خود بر خاک می‌مالد.
آنگه دو دست مردهٔ پی کرده از آرنج
از روبه‌رو می‌آید و رگباری از سیلی.
من می‌گریزم سوی درهایی که می‌بینم
باز است، اما پنجه‌ای خونین که پیدا نیست،

از کیست،
تا می‌رسم در را به رویم کیپ می‌بندد
آنگاه زالی جغد و جادو می‌رسد از راه
قهقاه می‌خندد
وان بسته درها را نشانم می‌دهد با مهر و موم پنجهٔ خونین
سبّابه‌اش جنبان به ترساندن،
گوید:
«بنشین
شطرنج!»
آنگاه فوجی فیل و برج و اسب می‌بینم
تازان به سویم تند چون سیلاب
من به خیالم می‌پرم از خواب.
مسکین دلم لرزان چو برگ از باد
یا آتشی پاشیده بر آن آب،
خاموشی مرگش پر از فریاد
آنگه تسلّی می‌دهم خود را که این خواب و خیالی بود
اما
من گر بیارامم
با انتظار نوشخند صبح فردایی
این کودک گریان ز هول سهمگین کابوس
تسکین نمی‌یابد به هیچ آغوش و لالایی
□

از بارها یک بار
شب بود و تاریکی‌ش
یا روشنای روز، یا کی ـ خوب یادم نیست
اما گمانم روشنی‌های فراوانی

در خانهٔ همسایه می‌دیدم.
شاید چراغان بود، شاید روز
شاید نه این بود و نه آن، باری
بر پشت بام خانه‌مان، روی گلیم تیره و تاری،
با پیر دختی زردگون گیسو که بسیاری
شکل و شباهت با زنم می‌برد، غرق عرصهٔ
شطرنج بودم من.
جنگی از آن جانانه‌های گرم و جانان بود.
اندیشه‌ام هرچند
بیدار بود و مرد میدان بود،
اما
انگار بخت آورده بودم من
زیرا
چندین سوار پرغرور تیزگامش را
در حمله‌های گسترش پی کرده بودم من
بازی به شرینابهایش بود
با اینهمه از هول مجهولی
دایم دلم بر خویش می‌لرزید
گویی خیانت می‌کند با من یکی از چشمها یا دستهای من،
اما حریفم بیش می‌لرزید
در لحظه‌های آخر بازی،
ناگه زنم، همبازی شطرنج وحشتناک
شطرنج بی‌پایان و پیروزی،
ز زیر قهقاهی که پشتم را به هم لرزاند
گویا مرا هم پاره‌ای خنداند
دیدم که شاهی در بساطش نیست
ـ گفتی خواب می‌دیدم

او گفت:
«این برجها را مات کن!»
ـ خندید
«یعنی چه؟»
ـ من گفتم
او در جوابم خندخندان گفت:
«ماتم نخواهی کرد می‌دانم.
پوشیده می‌خندند با هم پیر فرزینان
من سیل‌های اشک و خون بینم
در خندهٔ اینان»
آنگاه اشارت کرد سوی طوطی زردی
کانسو ترک تکرار می‌کرد آنچه او می‌گفت،
با لهجهٔ بیگانه و سردی
«ماتم نخواهی کرد. می‌دانم»
ـ زنم نالید.
آنگاه اسب مرده‌ای را از میان کشته‌ها برداشت،
با آن کنار آسمان، بین جنوب و شرق،
پرهیبِ هایل لکه ابری را نشانم داد گفت:
«آنجاست»
پرسیدم:
ـ «آنجا چیست؟»
نالید و دستان را بهم مالید.
من باز پرسیدم
نالان به نفرت گفت:
ـ «خواهی دید».
ناگاه دیدم
ـ آه گویی قصه می‌بینم ـ

ترکید تندر، ترق
بین جنوب و شرق
زد آذرخشی برق
اکنون دگر باران جرجر بود
هرچیز و هرجا خیس
هرکس گریزان سوی سقفی، گیرم از ناکس
یا سوی چتری، گیرم از ابلیس
من با زنم بر بام خانه، بر گلیم تار
در زیر آن باران غافلگیر
ماندم.
پنداری اشکی نیز افشاندم
بر نطع خون‌آلود این شطرنج رؤیایی
وان بازی جانانه و جدی،
در خوشترین اقصای ژرفایی،
وین مهره‌های شکّرین، شیرین و شیرینکار
این ابر چون آوارها
آنجا اجاقی بود روشن، مرد؛
اینجا چراغ افسرد.
دیگر کدام از جان گذشته زیر این چونبار،
این هر دم افزونبار،
شطرنج خواهد باخت
بر بام خانه بر گلیم تار؟
آن گسترش‌ها وان صف‌آرایی
آن پیل‌ها و اسبها و برج و باروها
افسوس.
باران جرجر بود و ضجّه‌ی ناودان‌ها بود
و سقف‌هایی که فرومی‌ریخت

افسوس آن سقف بلندآرزوهای نجیب ما،
وان باغ بیدار و برومندی که اشجارش
در هر کناری ناگهان می‌شد صلیب ما،
افسوس.
□

انگار در من گریه می‌کرد ابر
من خیس و خواب آلود
ـ بغضم در گلو
ـ چتری که دارد می‌گشاید چنگ
انگار بر من گریه می‌کرد ابر

۷ـ پنجره

از: فروغ فرخزاد[1]

«فروغ» در این شعر از پنجره‌ای سخن می‌گوید که در حقیقت دریچهٔ «دید» وی نسبت به دنیا و زندگی در سال‌های پختگی و آگاهی اوست. سال‌هایی که دیگر از دوران کودکی و نوجوانی خود گذشته و در آستان کمال پای گذاشته و اکنون در پشت نگاه خود و در اشتغال ارتباط با دنیاست.

پنجره‌ای که در پشت آن هم می‌بیند و هم می‌شنود و هم از چارچوب آن به اکناف و اطراف جهان اشراف دارد. نگاهی چنان تند و تیز که حتی به اعماق زمین نقب

۱ـ فروغ فرخزاد، در سال ۱۳۱۳ در تهران به جهان چشم برگشود و در سال ۱۳۴۵ در همین شهر، از دنیا دیده بر بست. «فروغ» در طول زندگی کوتاه خود دو چهرهٔ مختلف شعری داشت. چهرهٔ سال‌های آغاز شاعری او، با شعری شخصی و خانگی، که احساسات زنانهٔ وی را عریان و بی‌پرده بیان می‌کرد، و چهرهٔ سال‌های آخرِ شاعری او، با شعری اجتماعی و جهانی، که وسعت اندیشه، تحرک زبان، بارووری تخیل، بینش جدید و ذهنیّت متشکل او را در بر داشت. مجموعه‌های «اسیر» «دیوار» و «عصیان» کتابهای دورهٔ اول و مجموعه‌های «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» دو کتاب دورهٔ دوم شاعری اوست.

«فروغ» جز در هنر شعر، در نقاشی و تأتر و سینما نیز دست داشت. فیلم مستندی دربارهٔ زندگی جذامیان با نام «خانه سیاه است» و نیز بازی در نمایشنامهٔ «شش شخصیت در جستجوی نویسنده» اثر پیراندلو و پرتره‌ای که از خود کشیده است، از جمله آثار یادگار او در این هنرهاست.

می‌زند و از قلب زمین می‌گذرد و از آنجا که زمین کره‌ای معلق در فضاست، دیگر بار به «وسعت مهربانیِ آبی رنگ» می‌رسد: به آسمان. و به راستی چه مناسب و زیبا از کلمهٔ «مکّرر» استفاده کرده است:

یک پنجره که مثلِ حلقهٔ چاهی
در انتهای خود به قلب زمین می‌رسد
و باز می‌شود به سوی وسعت این مهربانی مکرّر آبی رنگ:

آسمان آبی رنگ روز و نیز آسمان پرستاره شب، در چشم شاعری که حتی به تنهایی خود نیز شخصیت می‌بخشد. انگار که «تنهایی»اش کودکی است با دستهای کوچکی که هرشب از عطر ستاره‌ها بوی عطر می‌شنود. که این پنجره نه تنها برای دیدن و شنیدن که برای بوییدن نیز هست. و این یعنی یگانگی حواس.

و اکنون که به جای شب، روز در قاب پنجره اوست و او که خورشید را به نوازش گلهای غریب شمعدانی، که در گوشهٔ اطاق یا کنار پنجره مانده‌اند، دعوت می‌کند. شاعر مسافری که دیگر به منزل رسیده است. مسافری که از دیار عروسکها آمده و از میان درختان کاغذی یک کتاب مصوّر گذشته و در کوچه‌های خاکی معصومیت بازی کرده و بعد به دبستان رفته و الفبا یاد گرفته و با نوشتن نخستین کلمه بر تخته‌سیاه: کلمهٔ «سنگ»، معصومیت‌اش نیز همچون سار از درخت پر زده و پریده است. و اکنون که دیگر در پشت پنجره خود خوب می‌فهمد که همانانخستین مرحلهٔ آگاهی او (و هرکس دیگر نیز) همان نخستین روزی است که از عالم معصومیت بدر می‌آید و معنی ستم و وحشت را درک می‌کند آنهم با یادگرفتن کلمهٔ «سنگ»، که اکنون «شئ»یی در دست آگاهی اوست. سلاحی برای نشانه‌گیری سارها، همان «سار از درخت پرید» کتابهای ابتدایی در پشت میز مدرسه‌های مسلول، تصویری از وحشت که با پروانه‌ای که دردفتر مشق همکلاسی‌هاش مصلوب شده است، تشدید می‌شود.

و بعد از مدرسه، ورود در اجتماع، از وقتی که با دستمال سیاه قانون چشمان کودکانهٔ عاشق‌اش را می‌بندند و به تدریج اعتماد او را سلب می‌کنند و آرزویش را بر باد می‌دهند و چنان در بیهودگی غرق‌اش می‌کنند که دیگر زندگانی او چیزی جز همین صدای تیک تاک ساعت دیواری اطاق او هیچ نیست: گذراندن بیهودهٔ زمان.

و حال که چنین است به راستی جز اینکه با تمام وجود خود عشق بورزد و دوست

بدارد، چه می‌تواند کرد. شاعر مسافر در منزل آخر، در پشت پنجره‌های رو به لحظهٔ نگاه و سکوت و آگاهی. چون دیرزمانی است که از دوران کودکی خود گذشته، از وقتی که همچون نهال گردویی در پس دیواری بلند بود و اکنون که دیگر آنقدر قد کشیده و بزرگ شده است که می‌تواند «دیوار» را برای نهال‌های جوان معنی کند و این معنی بیان این حقیقت که هر کودک تا بزرگ نشود و خود تجربه نکند نباید به قبول هیچ چیز تن در دهد. پس منجی هرکس خودِ اوست. و در نظر بگیرید که «فروغ» اینهمه را با زبان خاص شعر خود می‌گوید. نمی‌گوید: ای خورشید به گلهای غریب شمعدانی بتاب! بل خورشید را به غربت گلهای شمعدانی دعوت می‌کند. نمی‌گوید اعتماد من به تدریج از دست رفت، بل می‌گوید: وقتی که اعتماد من از ریسمان سست عدالت آویزان شد. نمی‌گوید: دائم مرا نهی می‌کردند، بل می‌گوید: وقتی که چشم کودکانهٔ عشق مرا با دستمال تیرهٔ قانون می‌بستند. و نمی‌گوید: آرزوهای من بر باد رفت، بل می‌گوید: وقتی از شقیقه‌های مضطرب آرزوی من، فواره‌های خون به بیرون می‌پاشید، و نمی‌گوید تا بزرگ نشوید به آگاهی نخواهید رسید، بل می‌گوید: که اکنون نهال گردو آنقدر قد کشیده که «دیوار» را برای برگهای جوانش معنی کند. و نیز نمی‌گوید: که تنها تویی که منجی خود هستی و نه دیگری، بل می‌گوید: از آینه بپرس نام نجات دهنده‌ات را. و از این تصاویر بسیار.

عصر اضطراب و اضطرار و دور شدن آدمی از آسودگی و آرامی تا عصر سفینه‌های فضایی و رفتن به ماه، همان ماه زیبای شاعران، که در طول اعصار در زندگی خیال‌انگیز آدمی می‌تابید و اکنون کرهٔ تنهای سرگردان در فضاست. آنهم از «دید» شاعری ژرف‌نگر که میداند واقعیت، همان خوابها و کابوس‌های آشنای سقوط از اوجهاست. که در حقیقت جز پرت شدن از ارتفاع ساده لوحی خواب و خواب‌بین نیست. و این آگاهی، آگاهی زنی است که شبدر چهار پر کمیاب را نیز یافته است. اما کجا؟ به روی مفاهیم کهنه. و اکنون جز اینکه در حین زاری بر کودکی و جوانی مردهٔ خود، یک بار دیگر از حسرت ایام از دست رفته سخن گوید، چاره‌ای ندارد. ایامی که از پله‌های کنجکاوی خود بالا می‌رفت و به خدای خوب و ملموس که در تصور کودکانه‌اش بر پشت بام خانه قدم می‌زد، سلام می‌گفت.

اما دریغ که دیگر هیچ راه برگشتی نیست و جز همین لحظه‌های گاهگاهی، زندگی

را نه هیچ معنایی. چراکه به فاصله کاذب میز، میان خود و او نیز پی برده است. همو که تنها آرزوی شاعره یکبار سخن گفتن دیگر اوست. شاعری که جز درک حسّ زنده بودن از او هیچ نمی‌خواهد. و با این همه هنوز امید خود ـ رابطهٔ با آفتاب ـ را از دست نداده است. همان رابطه‌یی که در شعر «دلم گرفته» (آخرین شعر او که پس از این شعر خواهد آمد) دیگر قطع می‌شود. و بدیهی است که قطع نور یعنی قطع زندگی و پذیرش مرگ، پذیرش مردن پرنده و نه پرواز که همچنان در بال‌های زندهٔ دیگر ادامه خواهد یافت.

پنجره

یک پنجره برای دیدن
یک پنجره برای شنیدن
یک پنجره که مثل حلقهٔ چاهی
در انتهای خود به قلب زمین می‌رسد
و باز می‌شود به سوی وسعت این مهربانی مکرّر آبی رنگ
یک پنجره که دستهای کوچک تنهایی را
از بخشش شبانهٔ عطر ستاره‌های کریم
سرشار می‌کند.
و می‌شود از آنجا
خورشید را به غربت گلهای شمعدانی مهمان کرد
یک پنجره برای من کافی است

من از دیار عروسکها می‌آیم
از زیر سایه‌های درختان کاغذی
در باغ یک کتاب مصور
از فصلهای خشک تجربه‌های عقیم دوستی و عشق
در کوچه‌های خاکی معصومیت

از سال‌های رشد حروف پریده رنگ الفبا
در پشت میزهای مدرسهٔ مسلول
از لحظه‌ای که بچه‌ها توانستند
بر تخته حرف «سنگ» را بنویسند
و «سارهای سراسیمه» از درخت کهنسال پر زدند

من از میان ریشه‌های گیاهان گوشتخوار می‌آیم
و مغز من هنوز
لبریز از صدای وحشت پروانه‌ای است که او را
در دفتری به سنجاقی
مصلوب کرده بودند

وقتی که اعتماد من از ریسمان سست عدالت آویزان بود
و در تمام شهر
قلب چراغهای مرا تکه تکه می‌کردند
وقتی که چشم‌های کودکانهٔ عشق مرا
با دستمال تیرهٔ قانون می‌بستند
و از شقیقه‌های مضطرب آرزوی من
فواره‌های خون به بیرون می‌پاشید
وقتی که زندگانی من دیگر
چیزی نبود، هیچ به جز تیک تاک ساعت دیواری
دریافتم که باید
باید
باید
دیوانه‌وار دوست بدارم

یک پنجره برای من کافی است

یک پنجره به لحظهٔ آگاهی و نگاه و سکوت
اکنون نهال گردو
آنقدر قد کشیده که «دیوار» را برای برگهای جوانش
معنی کند
از آینه بپرس
نام نجات دهنده‌ات را
آیا زمین که زیر پای تو پوسیده است
تنها تر از تو نیست؟

پیغمبران رسالت ویرانی را
با خود به قرن ما آوردند
این انفجارهای پیاپی
و ابرهای مسموم
آیا طنین آیه‌های مقدس هستند؟
ای دوست، ای برادر، ای همخون
وقتی به ماه رسیدی
تاریخ قتل عام گلها را بنویس

همیشه خوابها
از ارتفاع ساده لوحی خود پرت می‌شوند
من شبدر چهارپری را می‌بویم
که روی گور مفاهیم کهنه روییده است
آیا زنی که در کفن انتظار و عصمت خود
خاک شد جوانی من بود؟
آیا دوباره من از پله‌های کنجکاوی خود بالا خواهم رفت
تا به خدای خوب که در پشت‌بام خانه قدم می‌زند سلام بگویم؟

حس می‌کنم که وقت گذشته‌ست
حس می‌کنم که لحظه سهم من از برگهای تقویم است
حس می‌کنم که میز فاصلهٔ کاذبی‌ست در میان
گیسوان من و دستهای این غریبهٔ غمگین

حرفی به من بزن
حرفی به من بزن
آیا کسی که مهربانی یک جسم زنده را به تو می‌بخشد
جز درک حسّ زنده بودن از تو چه می‌خواهد؟
حرفی به من بزن
من در پناه پنجره‌ام
با آفتاب رابطه دارم

۸ـ دلم گرفته

از: فروغ فرخزاد

«فروغ فرخزاد» کلمه‌ها را کنار هم نمی‌چید برای اینکه شعری نوشته شود، بلکه می‌کوشید تا به وسیلهٔ شعر به حقیقت اشیاء دست یابد. بنابراین نباید تعجب کرد اگر بیش از هر نوع بیان به اصل «تشخیص» (Personification=) توسل می‌جوید و حتی «شب» را نیز به صورت موجودی زنده می‌بیند و بر پوست او دست می‌کشد.

شعر کوتاه و موجز «دلم گرفته» مجموعهٔ تصاویری است که در یک لحظه، وقتی که شاعر در نهایت اندوه در شب نشسته و همهٔ راهها را مسدود دیده، نوشته شده است. کوششی صمیمانه و شاعرانه برای ایجاد رابطه و رهایی از شب، ولی بیهوده و بی‌سرانجام. شعری کوتاه، که گویی تمامی زندگی آن عزیز را بازگو می‌کند. فشرده‌ای و عصاره‌ای از زندگی و مرگ، عشق و نومیدی، با زبانی مردمی و صمیمی همانطور که حرف می‌زنیم:

دلم گرفته

پرنده، مردنی است

کسی مرا به آفتاب معرفی نخواهد کرد
کسی مرا به میهمانی گنجشک‌ها نخواهد برد

و آیا مگر می‌شود در شعری ده ـ یازده سطری اینهمه سخن گفت و اینهمه رابطه ایجاد کرد؟ شاعری که به چنین مرتبه‌ای از تربیت ذهنی می‌رسد و چنین با روح زمان در می‌آمیزد و همواره در شعرش می‌کوشد که راه رهایی را بیابد، اگر ناگهان در یک لحظه (وقتی که شبانگاه در اتاقش تنها نشسته است) دلش گرفت، اصولاً از آن گروه شاعران نیست که بتواند همانجا بنشیند و به آهی و ناله‌ای اکتفا کند و برای اینکه شعری ساخته باشد شعری بسازد، بلکه وقتی ناگهان با خود زمزمه می‌کند:

دلم گرفته‌ست
دلم گرفته‌ست

حس می‌کند که تمام روح او تکان خورد و به لرزه درآمد. پس حرکت آغاز می‌شود، چون چاره‌ای نیست. باید خود را از این لحظه کند و از اطاق بیرون پرید. و چون به بیرون می‌پرد در برابر خود چه می‌بیند؟ «ایوان» اما «ایوان» ظرف است، و مظروف آن چیست؟ «شب» و فقط شب. لیکن او شاعری نیست که بخواهد بگوید: شب است، تاریک است. چه بکنم، چه نکنم، غصه بخورم، غصه نخورم، و از آنجا که «پایان شب سیه سپید است» و برای اینکه شعری گفته باشد سرانجام «گریزی» هم به صبح بزند و والسلام. بلکه او می‌خواهد با شب رابطه برقرار کند. زیرا تنها شب است که در پیرامون اوست و نه «کلمهٔ» شب، که وقتی می‌گوید:

به ایوان می‌روم وانگشتانم را
بر پوست کشیدهٔ شب می‌کشم

در حقیقت از مجموع کلمات «شب» و «پوست» و «کشیده» و با استفاده از اصل «تشخیص» (Personification=) جمله‌ای را به صورت «شیئی» درآورده است. گویی حجاب کلمه را برداشته و به عبارت دیگر کلمه را شیئی کرده است. چرا که او شاعر است و در چشم هر شاعر واقعی کلمات نه به صورت کلمات که به هیئت اشیاءاند. درست مصداق نظر «سارتر» و مبین اینکه در حقیقت این مفهوم، همان سطر آغاز شعر است: «دلم گرفته»، که این چنین به هیئتی ملموس و محسوس و طبیعی تبدیل یافته و به صورت جمله‌ای شیئی شده‌ در آمده است. چنانکه گویی شاعر برای اولین

بار است که با این شیئی روبرو می‌شود. و این حقیقتی است که هر شاعر واقعی، شیئی را (کلمات شیئی شده) را برای نخستین بار است که می‌بیند، زیرا همیشه آنچنان عمیق به شیئی می‌نگرد که به نظر می‌رسد بی‌واسطه نام (کلمه و نشانه) می‌خواهد آن شیئی را بشناسد و با آن رابطه برقرار کند. و پیداست که هیچ رابطه‌ای محسوستر از رابـطه‌ای نیست که با دست (با انگشتان) ایجاد شود. ایـن است کـه وقـتی انگشـتانش را روی پوست کشیده شب می‌کشد، شاید بدان امید است که جرقه‌ای ایجاد شود، اما نمی‌شود و به همین لحاظ است که در دنبال آن می‌گوید:

چراغهای رابطه تاریک‌اند
چراغهای رابطه تاریک‌اند

آن هم دوبار. چرا که در آغاز شعر نیز دوبار گفته بود: «دلم گرفته است». و چون از دست کشیدن بر روی پوست شب جرقه‌ای نمی‌جهد روشن است که شعر در ذهن او چگونه شکل خواهد گرفت و ادامه خواهد یافت:

کسی مرا به آفتاب
معرفی نخواهد کرد

زیرا شب منطقاً جز وسیلهٔ ارتباط با آفتاب نیست. و منطقاً هر وسیلهٔ ارتباطی رابط بین دو قطب است: قطب اول که شاعر است و لاجرم همه عرق‌ریزی‌اش را برای حصول ارتباط انجام داد و قطب دیگر که هیچ فعالیتی نداشت. زیرا با آن بیگانه بود. پس منطقاً کلمهٔ «معرفی» مناسب‌ترین کلمه‌ای است که می‌بایست به کار می‌رفته است. زیرا به کار بردن آن کلمه مستلزم حضور شیئی ثالثی است: «کسی» که به وسیلهٔ او به «آفتاب» «معرفی» شود، تا از این پس بتواند در هر لحظه‌ای از شب با آفتاب رابطه برقرار کند. و توجه کنید که این ارتباط دقیق را تصنعاً به وجود نیاورده، بلکه آن قدرتر بیت ذهنی حاصل کرده است که تمام کلمات در ذهن او خود می‌دانند کـه کـدام کـلمهٔ دیگـر را جذب کنند. این است معنای زندگی با کلمات. زندگی در دنیای اشیایی که جـملگی جان گرفته‌اند و خون یافته‌اند. پس اگر در دنبالهٔ شعر ادامه می‌دهد:

کسی مرا به میهمانی گنجشک‌ها نخواهد برد

این همان «کس» است که چون شاعر، از «شب» نومید شد خواست او را به کمک طلبد. چرا که شاعر در این لحظه هیچ فکری جز «رهایی» از ایـن لحـظه را نـداشت.

بنابراین میهمانی گنجشک‌ها همان حرکتی است که با دمیدن آفتاب آغاز می‌شود: گنجشک‌هایی که آزادند و میهمانی آنها در حقیقت نفس کشیدن در هوای آزادی و «رهایی» است. سطری که هم خواننده و هم شاعر را ناگهان از فضای شبانه و تاریک شعر در فضای بامدادی پرندگان پرواز می‌دهد. تا آنجاکه گویی آن هر دو از این پس نه پرنده که خود نفس «پرواز»اند. پروازی که در این شعر (از آنجاکه شاعر هیچ ارتباطی نتوانست برقرار کند) سرانجام به لحظهٔ توقف خواهد رسید. همان لحظه‌ای که قبل از ورود در فضای شعر برای شاعر وجود داشت. خواست از آن نجات پیدا کند، بیرون پرید. خواست به وسیلهٔ «شب» رابطه ایجاد کند، ممکن نشد. خواست «کسی» او را به آفتاب معرفی کند، بی‌نتیجه ماند. پس آخرین دو سطر منطقی شعر همین است و نه جز این:

پرواز را به خاطر بسپار
پرنده مردنی است

و عجیبا که این آخرین شعر «فروغ» بود. شعر شکست و قطع امید، که به دنبال شعر پنجره که همچنان در کنار آن با آفتاب رابطه داشت، در این اثر، این ارتباط قطع می‌شود و عدم ارتباط با نور یعنی تسلیم، ولی با آگاهی، که اگر پرنده مردنی است، نفس «پرواز» همچنان وجود خواهد داشت.

دلم گرفته

دلم گرفته است
دلم گرفته است

به ایوان می‌روم و انگشتانم را
بر پوست کشیدهٔ شب می‌کشم

چراغهای رابطه تاریکند
چراغهای رابطه تاریکند

کسی مرا به آفتاب
معرفی نخواهد کرد
کسی مرا به میهمانی گنجشک‌ها نخواهد برد

پرواز را به خاطر بسپار
پرنده، مردنی است

۹ـ غربت

از: سهراب سپهری[1]

این شعر ـ اگرچه بی‌آوازه ـ در میان اشعار سپهری، از ساده‌ترین و در عین حال متشکل‌ترینِ آن‌هاست. با فضایی باز و با زبانی روان، همانطور که حرف می‌زنیم. و نه همچون برخی از شعرهای «حرفی» او با ترکیب‌های زمخت و خطابهایی از این دست:

آه در ایثار دستهای تو چه شکوهی است؟!
ای سرطان شریف عزلت!
سطح من ارزانی تو باد!

و نیز نه همچون برخی از شعرهای شعاریِ او، خاصه آنجا که از اضطراب در عصر فولاد و فلز سخن می‌گوید:

مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلابی در این عصر معراج پولاد
مرا خواب کن زیر یک شاخه دور از شب اصطکاک فلزات

و بالاخص برخی از آثار او که ترکیب‌های سخت و در عین حال باریک و «هندی»وار

۱ـ سهراب سپهری در سال ۱۳۰۷ در کاشان به جهان آمد و در سال ۱۳۵۹ در تهران از جهان رفت. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در کاشان و تحصیلات عالی را در رشتهٔ نقاشی در تهران گذراند.

سپهری شعر و نقاشی را با هم آغاز کرد و از همان آغاز نیز با کلمه به نقاشی پرداخت و با رنگ به شعر رسید. و به تدریج تا آنجا پیش رفت که در هر دو هنر، صاحب شیوه‌ای ویژه شد و از زمرهٔ شاعران و نقاشان مشهور به شمار آمد. مجموعه‌های «مرگ رنگ» «زندگی خوابها» «آوار آفتاب» «شرق اندوه» «صدای پای آب» «مسافر» «حجم سبز» و «ما هیچ، ما نگاه»، هشت کتاب شعر اوست که پس از مرگ وی در یک مجلّد با نام «هشت کتاب» بارها به چاپ رسیده است.

مانع می‌شود که آن جوهر زبان مردمی وی را احساس کرد:

قناری نخ زرد آواز خود را به پای چه احساس آسایشی بست

چه ادراکی از طعم مجهول نان در مذاق رسالت تراوید

و نیز ایرادات دیگری که هیچکدام در شعر «غربت» نیست

سهراب سپهری در این شعر، در سکوت یک شب مهتابی در «مهتابی» مشرف به آبادی‌یی (شاید نزدیک کاشان) نشسته است و چشم‌انداز خود را تماشا می‌کند. ماه را می‌بیند و آبادی را که همه مردم آن درخوابند. جز همسایهٔ باغ نشین او، همسایه‌ای که بی‌هیچ شوق و ذوق دیدن ماهتاب، چراغش روشن است. در مقابل چراغ خاموش اطاق شاعر، شاعرِ مسحور ماهتابی که همه جا تابیده، حتی به بشقاب خیار و به کوزهٔ آب. سکوت محض که تنها آواز غوک‌هاش می‌شکند و گاه مرغ حق.

و آنگاه که نگاه شاعر از بشقاب خیار و کوزهٔ آب، در می‌گذرد و فراتر و دورتر می‌رود. رو به درختهای سنجد و پشت آن‌ها درختان افرا و پشت آن‌ها کوه: مظاهر بزرگ طبیعت که در ماهتاب آشکارند، اما نه اجزاء آن‌ها، مثل سنگ‌ها و شاخه‌ها، که تنها سایه‌هاشان از دور پیداست. و بعد که نگاه شاعر به «دب اکبر» می‌افتد و همچون شاعران قرون گذشته از جای آن در آسمان، زمان را (نیمشب را) حدس می‌زند. شاعر غرق در طبیعت شبانهٔ آبادی است و همه چیز حتی دورترین چیزها از «دب اکبر» که دو وجب بالای بام است و کوهی که پشت سنجدها و افراهاست، همه نزدیک اوست. و آنگاه که شب سیاه او را به یاد روز آبی می‌اندازد (آسمان آبی نیست، روز آبی بود) و به یاد برنامهٔ فرداش. فردای شاعر نقاش.

یاد من باشد فردا بروم باغ حسن گوجه و قیسی بخرم

یاد من باشد فردا لب مسلخ، طرحی از بزها بردارم

و بعد هم طرحی از «جارو»ها که کنار حوض افتاده‌اند. کنار حوضی که پروانه‌ها را تداعی می‌کند:

یاد من باشد، هرچه پروانه که می‌افتد در آب

زود از آب درآرم

در آوردن پروانه‌ها از آب که جلوه‌ای از ذهنیت کودکانه سپهری است. نجات پروانه‌ها از مرگ که در توان اوست و نه نجات بزها از مسلخ، که از توان او بیرون بود. فقط

می‌توانست طرحی به یادگار از آن‌ها بردارد. و دریغا که باز همچون در اغلب شعرهایش پس از بیان سطرهایی از آن دست، به همان حکم کلی می‌رسد:

یاد من باشد کاری بکنم
که به قانون زمین بر نخورد

که ایکاش نمی‌رسید. بخصوص که بعد از اشاره به حوض و پرواز، منطق شعر چنین حکم می‌کند که این دو سطر ملموس و ساده و مناسب را بیاورد:

یاد من باشد فردا لب جوی
حوله‌ام را هم با چوبه بشویم

آنهم با «چوبه» و نه با «صابون»، که به هرحال سپهری است دیگر و گریزان از هر چه مربوط به عصر پولاد و آهن است. اگرچه احتمال این نیز هست که در کنار حوض، به واقع «چوبه» وجود داشته است و نه «صابون»
و دیگر چه دارد که تماشا کند. جز اینکه نگاه از بیرون بردارد و به درون خود نظر افکند و بعد از آنهمه «یاد من باشد»ها یاد تنهایی خود افتد و بگوید:

یاد من باشد تنها هستم

شاعری که یک شب تمام برای رهایی از تنهایی، خود را با همهٔ چیزها و فکرها سرگرم کرد، اما باز هم به یاد غربتِ خود افتاد. همان که در آغاز شعر نیز از آن سخن گفته بود:

روی آن مهتابی، خشت غربت را می‌بویم

و ایکاش فقط از «غربت» می‌گفت و نه «خشت غربت» که به بیان ساده و راحت شعر لطمه زده است. ساده و راحت همچون همین مصراعِ «یاد من باشد تنها هستم» بیان «تنهایی»یی که پس از آن چون به طبیعت می‌نگرد «ماه» را بالای سر آن می‌بیند:

ماه بالای سر تنهایی است

همان «ماه»ی که در آغاز شعر بالای سر «آبادی» بود. دو سطرِ آغاز و پایانیِ که به شعر، شکل ظاهری می‌بخشد و چنین نشان می‌دهد که این تنهایی و غربت همچنان ادامه دارد.

غربت

ماه بالای سر آبادی است
اهل آبادی در خواب.

روی این مهتابی، خشت غربت را می‌بویم.
باغ همسایه چراغش روشن،
من چراغم خاموش.
ماه تابیده به بشقاب خیار به لب کوزهٔ آب
غوک‌ها می‌خوانند
مرغ حق هم گاهی

کوزه نزدیک من است، پشت افرا، سنجدها
و بیابان پیداست
سنگها پیدا نیست. گلچه‌ها پیدا نیست
سایه‌هایی از دور، مثل تنهایی آب، مثل آواز خدا پیداست

نیمشب باید باشد
دب اکبر آنجاست: دو وجب بالاتر از بام
آسمان آبی نیست
روز آبی بود

یاد من باشد فردا بروم باغ حسن گوجه و قیسی بخرم
یاد من باشد فردا لب مسلخ، طرحی از بزها بردارم
طرحی از جاروها، سایه‌هاشان در آب
یاد من باشد، هرچه پروانه که می‌افتد در آب
زود از آب درآرم
یاد من باشد کاری نکنم که به قانون زمین بر بخورد
یادمن باشد فردالب‌جوی، حوله‌ام را هم با چوبه بشویم
یاد من باشد تنها هستم

ماه بالای سر تنهایی است

۱۰ ـ نشانی

از: سهراب سپهری

«نشانی» بی‌تردید موفق‌ترین شعر سپهری و در میان سه چهار شعر «ساختمند» او، متشکل‌ترینِ آن‌هاست. این شعر چنانکه از نام آن پیداست، بیان یک «نشانی» است. اما نه «نشانی» از نوعی که هر روز کسی از کسی می‌پرسد. بل از همان آغاز هم، نشانی، نشانی دیگری است: «خانهٔ دوست کجاست؟» و هم نشانی پرسنده: سواری که در فلق ایستاده است و هم نشانی دهنده: رهگذری که شاخهٔ نور بر لب دارد. و چنین است که از همان بند آغاز، خواننده نیز در آستانهٔ ورود به فضای رازآمیز شعر، خود به خود با سه سئوال روبرو می‌شود:

۱ـ خانه دوست؟ این دوست کیست؟

۲ـ سوار در فلق ایستاده؟ این سوار کیست؟

۳ـ رهگذرِ با شاخهٔ نور؟ این رهگذر کیست؟

چراکه اگر برای سوار فقط «خانهٔ دوست» شناخته نیست برای خواننده، نه «خانه دوست» نه «سوار» و نه «رهگذار» هیچکدام شناخته نیستند. بخصوص که عظمت سئوال، سئوالی که آسمان نیز در برابر آن مکث می‌کند، مزید بر حیرت و شدت کنجکاوی خواننده می‌شود. و بدین ترتیب شوق شناخت نشانی و به دنبال رفتن آن برای خواننده، دو چندان می‌گردد. تا آنجا که گویی «سوار» خود، هموست: سوار به دنبال نشانی به راه می‌افتد. اما چه راهی، راهی که هر نقطهٔ آن از نقطهٔ پیشتر بیشتر او را تسخیر می‌کند.

اما مگر نشانی دهنده که بود؟
رهگذر، شاخهٔ نوری که به لب داشت به تاریکی شنها بخشید
و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:

رهگذری که پیداست رهگذر عادی نیست، یکی به دلیل نوعِ نشانی که نشانی یک پیر راهنماست و دیگر به دلیل شاخهٔ نوری که بر لب دارد. یعنی نور هدایت بخصوص که این شاخهٔ نور را به تاریکی شنها «می‌بخشد» و نه در تاریکی «می‌اندازد». و از همین روست (و البته با توجه به هر سه دلیل نوعِ نشانی، شاخهٔ نور و فعل «می‌بخشد») که تعبیر سیگار روشن به شاخهٔ نور، تعبیری درست نیست. بالاخص بر لب یا دردست

کسی که نوع نشانی از مرتبت والای او حکایت می‌کند.

«نشانی» با اشاره به درخت سپیدار آغاز می‌شود. درختی سپید با برگهای براق نقره‌ای در مناسبت با تاریکی شنها و خاک، و شاخهٔ نوری که آغاز راه را روشن کرده است.

و اما «نشانی» چیست. نرسیده به درخت سپیدار، کوچه باغی است که سبزتر از خواب خداست و با عشقی آبی، کوچه‌ای که نهایت آن در پشت بلوغ سر در می‌آورد. نه بلوغی جسمانی و مادی، بل بلوغی روحانی و معنوی. بلوغ سالکی که چون به این حد از سلوک رسید، آنگاه در توان اوست که به سمت گل تنهایی بپیچد تنهایی مرحلهٔ تجردِ محض، و دو قدم مانده به آن، در پای فوارهٔ جاوید اساطیر زمین توقف کند. درست در کانون «نشانی»، در فضایی اثیری که مسافر را در ترسی شفاف فرو می‌برد. مسافری که دیگر در حیرت معرفت یا معرفت حیرت، در سکوتی وهمناک غرق شده است. سکوتی که در صمیمت این زلال سیال، با صدای خش‌خشی می‌شکنند. و نگاه مبهوت مسافر را به سوی درخت کاجی می‌پیچاند که کودکی به قصد جوجه برداشتن، از آن بالا رفته است. جوجه برداشتنی که کار معمول بچه‌هاست. اما از کجا از «لانهٔ نور»؟! پس دیگر این کودک نیست. عین معرفت و آگاهی است. تنها اهلِ «خانه دوست» خانه دوست در نهایت «نشانی»یی که به پایان رسیده است. پس «خانه دوست» همینجاست که رسیده‌ای. پای همین فوارهٔ اساطیری و همین کاج و همین «لانهٔ نور» که در حقیقت کودک همان گوهر پاکی است، گوهر اصیل به اصل بازگشته کودک شاعر، شاعر زمینی با عرفانی دیگر که خود مراتب تشکل نطفهٔ شعری دیگر را تجربه می‌کند و در آخر از «لانهٔ نور» تولد دوباره خود را باز می‌یابد، تولد دوباره در «خانه دوست» که سئوال از «خانه دوست» بود ونه «دوست» که جَلَوات او در جابه‌جای این خانه، تجلی داشت.

نشانی

«خانه دوست کجاست؟ در فلق بود که پرسید سوار
آسمان مکثی کرد
رهگذر شاخهٔ نوری که به لب داشت به تاریکی شنها بخشید

و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:

«نرسیده به درخت
کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است
و در آن عشق به اندازهٔ پرهای صداقت آبی است
می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ، سر به در می‌آرد
پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی
دو قدم مانده به گل
پای فوارهٔ جاوید اساطیر زمین می‌مانی
و تو را ترسی شفّاف فرا می‌گیرد
در صمیمت سیال فضا، خش خشی می‌شنوی
کودکی می‌بینی
رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانهٔ نور
و از او می‌پرسی
«خانه دوست» کجاست.

نام‌ها

آدم‌ها ـ کتاب‌ها ـ جای‌ها

الف

ب

پ

ت

خ

د

ز

ق

ک

گ

ل

ی





ISBN 964-5958-97-0

